

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Filologia Greca e Latina

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/D2

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/02

Studi sull'immaginario musicale in Euripide

**Presentata
dalla Dott.ssa
Elena Firinu**

Coordinatore Dottorato

Chiar.mo Prof.
Renzo Tosi

Relatore

Chiar.mo Prof.
Camillo Neri

Esame finale anno 2012

Ma voi
potreste
eseguire un notturno
su un flauto di grondaie?

da V. Majakovskij, *Ma voi potreste?*
(trad. A.M. Ripellino)

Introduzione.....	2
Musica e dolore	12
A che cosa serve il lamento?	12
“ <i>Quomodo fleam?</i> ”, ovvero la ricerca di una musa del lamento	41
Dalla donna in lutto come menade alla ‘musicoterapia’ dionisiaca	75
Natura e musica	112
Mimesi e <i>choreia</i>	112
Il caso dell’ <i>Ifigenia Taurica</i> : la parodo	121
Il primo stasimo	126
Il secondo stasimo	142
Conclusioni	161
Conclusioni.....	169
Appendici	178
Gli aggettivi poetici ξουθός e ξουθόπτερος: il loro significato e la loro potenzialità allusiva.....	178
Il lessico musicale in Euripide.....	203
La <i>mousike</i> nei drammi euripidei	222
Bibliografia.....	254
Index locorum.....	300

Introduzione

La cosiddetta Nuova Musica era definita dagli antichi musica ‘teatrale’ (cf. [Plut.] *Mus.* 1142c τῆς σκηνικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς), o, comunque, era collocata nel contesto delle *performances* a teatro (cf. Aristox. fr. 124 Wehrli, Plat. *Leg.* 770d-701a, [Plut.] *Mus.* 1140e), mentre la denominazione attribuitale dalla critica moderna dipende soprattutto dalle orgogliose parole autoreferenziali di Tim. *Pers.* 203 (μοῦσα νεοτευχής), 211s. (νέοι ὕμνοι), *PMG* 796,2 (καὶνὰ ἀμὰ κρείσσω)¹. L’‘avanguardia’ musicale fiorita all’epoca della democrazia ateniese è stata oggetto di recenti studi, che ne hanno delineato le principali caratteristiche e hanno permesso di ripensare alcune teorie formulate – spesso a partire da un’interpretazione troppo letterale e immediata delle fonti antiche – dalla critica precedente. Sono stati così indagati il contesto storico-culturale della Nuova Musica, lo stile dei suoi rappresentanti e la ricezione da parte della critica antica e moderna, sulla base di testimonianze letterarie, storiche e iconografiche². Rimane ancora spazio, però, per ulteriori approfondimenti: mancano soprattutto una monografia su tale corrente poetico-musicale e un’indagine approfondita sui rapporti tra Nuova Musica e genere tragico.

La Nuova Musica era detta ‘teatrale’ perché il teatro era la sede degli agoni in cui si esibivano i rappresentanti del ‘nuovo ditirambo’, come Melanippide, Frinide, Cresso, Cinesia, Timoteo, Filosseno e Teleste, ma anche i tragediografi, come Agatone ed Euripide, le cui opere erano contraddistinte da innovazioni musicali che li accomunavano ai compositori della poesia melica virtuosistica e mimetica. Non solo, ma l’enorme sviluppo del teatro nel V sec. a.C.³ esercita un forte impatto sull’economia, la gestione, la *performance* e la fruizione della *mousike*⁴: avviene una professionalizzazione e una specializzazione dei musicisti (spesso non ateniesi) e degli attori⁵, gli spettacoli si svolgono nella cornice di ampi teatri, si organizzano eventi

¹ Cf. però anche Anax. fr. 27 K.-A. (ἡ μουσικὴ δ’ ὥσπερ Λιβύη πρὸς τῶν θεῶν / ἀεὶ τι καὶνὸν

² Vd. in particolare Barker, *GMW* I 93-98 e 1995, West, *AGM* 356-372, Musti 2000, Mosconi 2000, Wilson 1999, 2003 e 2004, Csapo 2004a.

³ D’ora in poi, se non altrimenti specificato, si intende a.C.

⁴ Cf. soprattutto Musti 2000, Mosconi 2000, 280-305, Hall 2002, 12, Wilson 2002, Csapo 2004b, 53s. e 68s.

⁵ Cf. Wilson 2002. Musti (2000, 9) osserva acutamente che «mentre la musica aristocratica è fondamentalmente un “fare musica” *personalmente* e semmai *insieme*, quella “democratica” è soprattutto eseguita da “altri”, tecnicamente più esperti, rispetto al pubblico che ne fruisce». Anche sotto questo aspetto l’aulo, che crea il ritmo e la *kinesis*, riveste un ruolo importante: come dimostra Martin (2003, 173s.), lo strumento a fiato si distingue dalle *lyrai* per la sua «controlling nature», per il particolare potere

grandiosi, costosi e più frequenti, il pubblico è ‘popolare’ o, quantomeno, di diversa estrazione sociale, e la fruizione della musica è principalmente di intrattenimento, edonistica⁶. Strumento delle sperimentazioni musicali era soprattutto l’aulo, che accompagnava le *performances* alle Grandi Dionisie, ma presto la *poikilia* e l’*eterophonia* (cf. Plat. *Leg.* 812d, a proposito della *kithara*), per cui lo strumento a fiato era particolarmente adatto⁷, furono trasferite sulla *kithara* (su cui ad Atene erano eseguiti i *nomoi* citarodici e citaristici nei *mousikoi agones*, ospitati nel nuovo *Odeion*, una sorta di teatro coperto costruito da Pericle)⁸, che vide incrementato il numero delle corde (*polychordia*)⁹. Tale ‘rivoluzione’ fece sì che nella società ateniese della fine del V secolo la *mousike* diventasse «a terrain, often a battleground, on which the contours of ideological tensions, divisions, and developing trends found expression» (Wilson 2003, 182), e ai cultori della musica ‘teatrale’, di largo consumo – che fiorisce proprio grazie all’affermarsi del regime democratico – si contrappose una ‘controcultura’ dell’*élite* conservatrice e misoneista – evidente, ad esempio, nelle commedie aristofanee¹⁰ o nei dialoghi platonici – che difende la musica del ‘buon tempo antico’ opposta alla *theatrokratia* (vd. e.g. Ar. *Nu.* 964-972 e 1353-1372, [Plut.] *Mus.* 1133b e cf. Csapo 2004a, 230 che giustamente osserva: «the critics invented a timeless musical tradition opposed to New Music in every way: manly, very Greek, and noble»).

La Nuova Musica, grazie alle innovazioni formali che introduce (cf. West, *AGM* 356-372) si contraddistingue per varietà, mimetismo e virtuosismo. Mimetica è la musica e insieme la lingua poetica (sul piano fonetico, sintattico e semantico) che si

di influire sugli ascoltatori, e «to a later fifth-century audience, the threat of the aulos might rather have been that of democracy itself and its institution of verbal dominance». Del resto, il mito di Atena che rigetta l’aulo e della lotta tra Apollo citaredo e Marsia che si appropria dell’aerofono è una narrazione connotata come aristocratica.

⁶ Cf. Musti (2000,12) e Wilson (2004, 303s.), che osserva: «musical skill, and the very considerable wealth that could go with it, were now largely divorced from their traditional social roots [...]. Thus, much of the orientation, as well as the aesthetic, of the New Music was ‘demotic’. It clearly appealed to and drew its strength from its success among the Athenian demos». Ciò non implica, naturalmente, che non si considerasse la finalità etica della musica (cf. Musti 2000, 23s. e 32s. sul ruolo di Damone e sulla finalità etica e anche edonistica della musica nella democrazia ateniese).

⁷ Come osserva Csapo (2004a, 212s.), il ditirambo probabilmente derivò le innovazioni musicali dai *nomoi*, che potevano essere puramente strumentali o, comunque, ammettere sezioni di virtuosismi solamente strumentali, ed erano astrofici.

⁸ Cf. Plut. *Pericl.* 13,9-11 e Mosconi 2000.

⁹ Vd. Ion fr. 93 Leurini, Pherecr. fr. 155 K.-A., Tim. *Pers.* 229-231 Hord., Plat. *Resp.* 399d, *Leg.* 700e, [Plut.] *Mus.* 1135d, 1137a, e cf. Restani 1983, West, *AGM* 341s., Mosconi 2000, Wilson 2003 e 2004, 281-306, Power (2007), il quale tenta di dimostrare, sulla base di testimonianze letterarie e iconografiche, che inizialmente la *kithara* endecacorde fu accolta dalle *élites* nei simposi, ma, a partire dal 420 ca., avvenne un processo di ‘popolarizzazione’, per cui divenne strumento tipico dei citaredi professionisti nei *mousikoi agones*. La *polychordia* sarà allora oggetto di forti attacchi da parte delle *élites* conservatrici che, al contrario, loderanno nostalgicamente la tradizionale lira eptacorde.

¹⁰ Cf. e.g. Zimmermann 1988b e 1993, Barker 2004, Franklin 2004, De Simone 2008.

‘adatta’ ad essa; o, meglio, si può affermare che la parola e la danza contribuiscono all’espressività della musica potenziandone la ‘spettacolarità’; il musicista assume un ruolo centrale e arriva a essere incluso nella *performance*, anche con effetti ‘metateatrali’ (vd. *e.g.* Pratin. *PMG* 708, Ar. Av. 665-684; cf. Taplin 1993, 70-78, Barker 2004).

In questo quadro, sembra necessario un lavoro specifico e approfondito sulla musica di Euripide: nonostante il ricco materiale a disposizione, infatti, manca non solo un ampio ed esaustivo studio sulla Nuova Musica, ma anche un’indagine sulla musica del principale drammaturgo che apparteneva a tale ‘avanguardia’ poetico-musicale e di cui si possiede molto più materiale rispetto ai rappresentanti del ‘nuovo ditirambo’. Negli studi di musica greca fioriti nell’ultimo ventennio del XX sec., benché siano presenti accurate trattazioni della teoria e della pratica musicale, della storia dei generi musicali, degli strumenti, delle innovazioni tecniche, della notazione, dell’armonia e della ritmica, dei documenti superstiti, pochissimo spazio è stato riservato alla tragedia¹¹. Assai limitati sono anche gli studi specifici sulla musica nella tragedia, che si limitano sostanzialmente a Pintacuda (1978) e ai due lavori di Scott 1984 (su Eschilo) e 1996 (su Sofocle), che privilegiano l’analisi metrica. Nel volume di Pintacuda (1978) è presente un capitolo su Euripide, in cui al rapporto tra Euripide e la Nuova Musica si dedicano solo quattro pagine (164-168), seguite da cinquanta pagine in cui si elencano e si commentano a livello di contenuti e di sentimenti i canti di ogni dramma¹². Relativamente ai cori euripidei, riveste maggiore importanza il più recente studio di Hose 1990-1991¹³. L’articolo di Moutsopoulos (1962) raccoglie una grande quantità di riferimenti musicali in Euripide, ma manca del necessario approfondimento e di un commento puntuale dei passi; trascura inoltre il contesto socio-culturale e soprattutto il dibattito musicale contemporaneo a Euripide¹⁴. Più puntuale e acuta è invece l’analisi svolta da Barker (*GMW* I 62-92) sui passi tragici che contengono riferimenti musicali, sebbene la struttura e lo scopo del volume permettano solo una raccolta parziale e brevi

¹¹ Si vedano *e.g.* Comotti 1979 e 1989; West, *AGM*; Anderson 1994; Landels 1999.

¹² Si veda già Webster 1970, 110-192.

¹³ Per l’aspetto metrico si vedano, ad esempio, Oliveira Pulquério 1967/1968, Brown 1974, Guzmán Guerra 1976, 1981.

¹⁴ A p. 447 presenta tuttavia un’interessante conclusione sulla funzione della musica nei drammi euripidei: a differenza degli altri tragici Euripide «insiste surtout sur l’aspect irrationnel de la musique, au point de vue non pas tant de ses effets, que du principe psychologique qu’il détermine: la musique est, avant tout, *psychagogique*». Simile al lavoro di Moutsopoulos è quello più recente di Saïd (2006), che raccoglie esempi euripidei di ritratti di poeti/musicisti, riferimenti ad altri generi poetici (a cui spesso si contrappone il canto tragico) e alle Muse o alla Musa, che diviene Musa del dolore (cf. la stessa Saïd 2007 e Fantuzzi 2007).

note di commento. Per quanto riguarda più in particolare la musica nella tragedia e in Euripide e la Nuova Musica, hanno portato a risultati interessanti gli studi di Richter 1983 (che presta attenzione ai cambiamenti nella musica tragica – in particolare nelle armonie e nei generi, nel rapporto metro-ritmo, nelle strutture strofiche/astrofiche dei canti – anche in relazione al contesto storico-sociale), di Wilson 1999 (sul ruolo e sul significato dell'aulo, strumento della *performance* tragica, nella cultura e nell'ideologia ateniese), di Hall 1999 e 2002 (sulle monodie e sull'identità dei personaggi che le intonano in tragedia). Sulla Nuova Musica, interessanti, seppure parziali, sono gli studi svolti da Zimmermann (1988b e 1993), che privilegiano l'aspetto della parodia comica dei 'nuovi ditirambografi', dallo stesso Zimmermann (1992), che dedica un breve capitolo al 'nuovo ditirambo' (pp. 117-136), da West (1992, 356-372), da Ieranò (1997), che presenta una raccolta delle testimonianze sul ditirambo e dedica un capitolo specifico all'evoluzione del genere (pp. 205-232), allo stile (pp. 289-303) e alla valutazione del poeta ditirambico da parte dei contemporanei (pp. 305-320), da Mosconi (2000) e da Musti (2000), che privilegiano un'analisi di tipo storico-sociale, e da Gentili (2006, 31-39). Sulla Nuova Musica ed Euripide si possono citare sostanzialmente solo Kranz (1933, 228-266) e Panagl (1971), entrambi non esaustivi e viziati da alcuni preconcetti (vd. *infra* i punti 2 e 3).

Una svolta importante è segnata, oltre che dagli studi di Henrichs (1994/1995 e 1996) sull'autoreferenzialità e sulla «choral projection» (o autoreferenzialità indiretta) in tragedia, dal recente articolo di Csapo sulla Nuova Musica (2004), studiata accuratamente e acutamente (seppur nei limiti di un articolo) nel suo contesto storico sul piano stilistico e a livello di ricezione (socio-politico), dal suo precedente contributo focalizzato in particolare sulla «later Euripidean music» (1999/2000) e da quello sulla «Euripides' tragic Muse» di Wilson (1999/2000), che, oltre a proporre importanti suggerimenti di metodo, utili per ulteriori indagini sulla *mousike* tragica a partire dal testo euripideo, presenta due casi in cui i riferimenti musicali assumono un ruolo rilevante (*Eracle* e *Antiope*). Csapo (1999/2000) ha messo in luce le gravi lacune bibliografiche sull'argomento e ha avanzato spunti interessanti per ulteriori sviluppi:

1) La maggior parte dei critici ha il limite di concentrare l'attenzione sui nuovi ditirambografi come i principali innovatori musicali dell'ultimo trentennio del V secolo: «the standard view is that dramatic New Music is entirely derivative and dependent on the creative energies of Melanippides, Kinesias, Phrynis, Timotheus, and Philoxenus» (Csapo 1999/2000, 405). Questa teoria, che contagia più o meno fortemente gli studi

sull'argomento, deriva dalla visione antica secondo cui la Nuova Musica sarebbe stata la principale causa della *degenerazione* della musica e della poesia dell'ultima parte del V secolo e secondo cui l'ultima produzione euripidea avrebbe (negativamente) risentito della moda dell'epoca (Euripide veniva così, in un certo senso, almeno in parte scagionato dalla responsabilità diretta di aver 'corrotto' la musica e la poesia)¹⁵. Questa visione contrasta però con le rappresentazioni comiche di Euripide come uno dei principali innovatori (*insieme*, naturalmente, ai compositori di ditirambi e di *nomoi*)¹⁶ e con la definizione antica di quella che la critica moderna convenzionalmente definisce Nuova Musica, che era detta invece 'musica teatrale' (cf. *supra*). Oltre al fatto che il dramma in generale sembra influenzare i *nomoi* e i ditirambi della fine del V secolo accentuandone il mimetismo (cf. Csapo 2004a, 213), come si è tentato di dimostrare in un precedente contributo (cf. Firinu 2009), sul piano linguistico si può spesso dimostrare un influsso di Euripide su Timoteo, conclusione che contribuisce a scardinare l'immagine di Euripide come cauto e prudente innovatore, che si limiterebbe ad accogliere passivamente le rivoluzionarie novità dei nuovi ditirambografi, le loro conquiste, anziché essere egli stesso un autonomo e influente 'avanguardista', che, come il suo pubblico, amava il nuovo stile e contribuiva a svilupparlo nel genere a lui proprio.

2) A livello cronologico, la critica considera generalmente come anno di svolta dello stile di Euripide il 415, idea a cui ha contribuito fortemente l'interpretazione di Kranz (1933, 228ss.) di Eur. *Tr.* 512s. Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / ἄσπον σὺν δακρύοις ᾠδὰν ἐπικλήδειον come spia del primo uso dello 'stile ditirambico' nelle tragedie euripidee¹⁷. Csapo (1999/2000, 409) però – sulla base del concetto fondamentale che la «New Music is essentially professional music» e che, quindi, la sua presenza nel teatro è testimoniata dall'incremento di versi cantati o in recitativo affidati a un singolo attore e

¹⁵ Si vedano gli aneddoti antichi sull'amicizia che avrebbe legato Timoteo ed Euripide: Satiro racconta che Euripide incoraggiò il 'rivoluzionario' Timoteo, che trovava ostilità nel pubblico ateniese, e compose per lui il proemio dei *Persiani* (*Vit. Eur.* 39,22), e anche Plut. *An seni* 795d scrive dell'incoraggiamento dato da Euripide a Timoteo, sconsigliato per gli insuccessi.

¹⁶ Si vedano anche le innovazioni che gli si attribuiscono in Anon. *Trag.* 5: uso del genere cromatico (assente nei tragici precedenti), *polychordia*, grande varietà e molteplici sfumature. Si noti che in Plut. *Quaest. conv.* 645e l'introduzione del genere cromatico è attribuita invece ad Agatone. Il trattato anonimo, però, potrebbe non essere in contraddizione con la notizia plutarchea, in quanto vi si dice, piuttosto genericamente, χρώματι δὲ οὐδείς φαίνεται κεχρημένος τῶν τραγικῶν ἄχρῃς Εὐριπίδου. Non si afferma che Euripide fu il primo a introdurlo in tragedia, ma che i tragediografi fino a lui non lo utilizzarono; poiché Agatone fu contemporaneo all'ultimo Euripide, la fonte potrebbe anche significare genericamente che fino all'epoca di entrambi i drammaturghi il genere cromatico non fu mai usato nella musica tragica.

¹⁷ Si veda anche Pintacuda 1978, 167.

dall'introduzione di sezioni astrofiche e polimetriche (monodiche e corali) – ha effettuato un'utile serie di statistiche relative alla variazione della percentuale di versi affidati al Coro e a quelli affidati a un solista o al Coro e al solista insieme all'interno della produzione euripidea, e ha concluso che Euripide abbraccia la Nuova Musica 'da professionisti' a partire già dalle tragedie dei tardi anni Venti. È sembrato opportuno, quindi, esaminare la produzione euripidea a prescindere dal limite cronologico del 415. Tale approccio, inoltre, consente di rintracciare eventuali evoluzioni interne all'opera del drammaturgo.

3) Finora la critica ha tendenzialmente abbracciato la denominazione di 'stasimi ditirambici' e la definizione datane da Kranz 1933 (e sostanzialmente anche da Panagl 1971), secondo cui sarebbero così classificabili i canti caratterizzati come «völlig absolut stehende balladeske Erzählung» (Kranz 1933, 254). Questa linea-guida, però, porta a considerare la partecipazione di Euripide alla nuova corrente musicale come semplice inserzione di brani lirici a sé stanti, irrilevanti sul piano del contenuto, semplicemente esornativi e staccati dal resto del dramma, se non addirittura dannosi in quanto comprometterebbero l'unità della tragedia¹⁸. La denominazione stessa di 'stasimi ditirambici', inoltre, non pare appropriata, in quanto presuppone la *ricezione* da parte di Euripide delle innovazioni dei ditirambografi (perché poi la presunta autonomia di questi brani sarebbe affine alle composizioni ditirambiche?) ed esclude sezioni (*parodoi*, monodie e anche stasimi) cantate con uno stile che rientra evidentemente nella nuova corrente musicale (è il caso, ad esempio, della parodo delle *Baccanti*, che, come afferma Seaford 1981, 270, è, «if not exactly a dithyramb, certainly dithyrambic»). È opportuno inoltre riconsiderare se davvero questi stasimi siano irrilevanti nell'economia

¹⁸ Si avvicina a questa posizione anche Di Benedetto (1971), che definisce l'ultima fase della produzione euripidea «l'evasione verso la poesia bella» (è il titolo del cap. XII). Secondo lo studioso, dopo la fine del regime pericleo, Euripide prova una crescente perdita di contatto con la realtà politico-sociale del suo tempo, che si esprime nelle opere successive alle *Troiane* da un lato attraverso l'aumento del patetismo (ricerca del pianto e della poesia incentrata sul lamento), dall'altro attraverso una tendenza all'evasione e una poesia lieta e 'bella'. L'autore stesso dichiara a p. 241 n. 9 che le considerazioni contenute nel capitolo dedicato a tale fase dell'opera euripidea devono molto alla ricerca di Kranz 1933, 228-266. Di Benedetto (1971, 241) ritiene, infatti, che immagini 'belle' non manchino in tragedie anteriori al 415, ma, contrariamente a quelle delle tragedie più tarde, «sono cariche di una funzione espressiva». Ritiene, inoltre, che nell'ultima produzione «la narrazione lirica diventa fine a sé stessa» (p. 246) e contrappone la ricerca del *pathos* delle tragedie precedenti alla mera ricerca di effetti spettacolari dell'ultimo periodo. La ricerca di immagini 'calligrafiche', decorative, spesso collocate in spazi o tempi lontani e contenenti riferimenti a musica e canto, è motivata come «fuga dalla realtà presente» (p. 247).

della *pièce* e in base a quali criteri sia da giudicare la loro rilevanza all'interno del dramma¹⁹.

4) Un'altra asserzione assai comune nella critica, a partire dal fondamentale lavoro di Pickard-Cambridge (1962, 59), fino ai più recenti Zimmermann (1992, 136) e Ieranò (1997, 206), è che il nuovo ditirambo perda i caratteri culturali dionisiaci che lo contraddistinguono alle sue origini (un'altra teoria 'di decadenza' influenzata dalla critica antica, *in primis* da Platone). Csapo (1999/2000, 416-426) dimostra in modo convincente quanto questa asserzione sia da rivedere: il ditirambo e il dramma sono eseguiti in un contesto performativo dionisiaco – appropriato per le libere sperimentazioni caratterizzate da «intensity, range, colours, ornament, polyphony, mimicry, synaesthesia, and dizzying volubility» (p. 417) – e, si può aggiungere, con l'accompagnamento dello strumento dionisiaco per eccellenza, l'*aulos*, il cui perfezionamento è forse la 'causa materiale' della Nuova Musica. Spesso, inoltre, il Coro rievoca esplicitamente la musica, il culto e la danza dionisiaca²⁰. Si può dunque tentare, nei limiti dell'analisi che si svolgerà, di rintracciare se e con quale funzione compaiano in Euripide gli elementi culturali e musicali legati al dio della tragedia, a cui è dedicato il *festival* in cui si esegue la *performance* tragica²¹.

5) Sembra fondamentale, infine, chiarire in che cosa consista il mimetismo, il carattere principale che già le fonti antiche attribuivano alla Nuova Musica. È infatti proprio attraverso la ricerca della mimesi linguistico-musicale che le sezioni liriche così caratterizzate assumono un ruolo rilevante all'interno del dramma: essa contribuisce a veicolare le emozioni, specialmente quelle più drammatiche, di chi intona il canto, e talvolta sembra gettare luce sugli elementi performativi, per la cui comprensione e ricostruzione, purtroppo, resta solo la parola poetica.

Si è proceduto partendo innanzitutto da una raccolta sistematica di tutti i riferimenti alla *mousike* presenti nell'opera euripidea (comprese le principali tragedie frammentarie) che possono rientrare nelle seguenti categorie: strumenti e pratiche musicali/sonore, suoni e movimenti della natura che richiamano la *choreia*, musicisti mitici, lamento, elementi che richiamano la *performance* del solista o del Coro

¹⁹ Barker (2007), ad esempio, ha analizzato il secondo stasimo dell'*Elena* all'interno di una riflessione musicale che percorrerebbe tutto il dramma.

²⁰ Si vedano, e.g., *Mel. adesp.* PMG 939 e Pratin. PMG 708, ma anche esempi tragici quali Eur. *Ph.* 784-798 e *Ba.* 64-166. Sui riferimenti a Cori dionisiaci in tragedia cf. già Henrichs 1994/1995 e 1996.

²¹ Wilson (1999/2000, 433-439), ad esempio, presenta un'interessante analisi del lessico musicale allusivo alla sfera dionisiaca, usato in senso traslato e forse indicativo di alcuni elementi performativi, nell'*Eracle* di Euripide.

(autoreferenzialità diretta o indiretta, cioè mediata dalla rievocazione di altre *performances*).

A partire dal ricco materiale selezionato, è stata verificata la presenza e la rilevanza di alcuni temi e alcuni stilemi dell'autore non ancora approfonditi in maniera esauriente e sono state individuate due 'linee' rilevanti che meritano un'indagine approfondita: il rapporto tra musica e dolore e quello tra musica e natura.

In Euripide si intensificano rispetto agli altri tragici i casi di metamusicalità in riferimento al dolore²², formulati spesso a partire da un'autoreferenzialità musicale, trenodica. Sembra dunque opportuno verificare la presenza e l'eventuale evoluzione interna di una vera e propria riflessione sul ruolo della *mousike* rispetto al dolore, espressa attraverso uno specifico lessico musicale e 'medico'. Nei tre paragrafi in cui si suddivide il capitolo si cerca di dimostrare che in Euripide si pone il problema di *quale scopo* abbia la musica, specie di lamento, *se* essa sia utile e *in quale forma* lo sia. Ci si pone inoltre l'obiettivo di verificare se la riflessione abbia una portata più ampia rispetto agli eventi in scena e se vi siano casi, oltre che metamusicali, anche metateatrali. Euripide, infatti, sta sperimentando, soprattutto nella sua ultima produzione, nuove forme poetico-musicali e, come osserva Wilson (1999/2000, 431), la questione di una poetica euripidea è molto più che un problema di 'estetica letteraria', poiché Euripide si distingue dai suoi predecessori per essere vissuto in un'epoca in cui la *mousike* è al centro di un profondo dibattito sociale, veicolato, oltre che dalle voci extra-poetiche (principalmente dei filosofi e dei trattatisti), proprio dai riferimenti metapoetici interni alle opere prodotte ad Atene. Il testo euripideo, inoltre, è stato opportunamente posto a confronto con le fonti antiche che testimoniano la relazione tra musica e dolore.

La mimesi come si è detto, o almeno questa nuova concezione di mimesi, è il tratto che contraddistingue la Nuova Musica e che attira su di essa le aspre critiche dei conservatori, dei difensori dello scopo essenzialmente paideutico della musica. Qui, si è scelto di approfondire uno degli immaginari più sfruttati da Euripide per la mimesi nelle sezioni corali, in particolare dell'ultima produzione: la natura. I suoni e i movimenti naturali, infatti, sembrano 'fare musica e danza', rispecchiando la *performance* in scena e contribuendo all'espressività dei movimenti del Coro, della sua voce e del suono dell'accompagnamento; viceversa, la *choreia* poteva 'mostrare', 'illustrare' il contenuto del canto. Sono stati individuati casi in cui il lessico usato nell'*imagery* naturale e,

²² Si tratta dei casi definiti da Schauer (2002, 219) come «metathrenetische Äußerungen».

insieme, la presenza di casi di autoreferenzialità e di «choral projection»²³ contribuiscono a creare uno spiccato mimetismo orchestico-musicale. Si è preferito concentrare l'attenzione in particolare su una tragedia che non è stata oggetto di studio specifico in questa prospettiva²⁴, l'*Ifigenia Taurica*, peraltro attraverso un confronto con gli altri casi di mimetismo orchestico-musicale individuati nella produzione euripidea. Si è cercato infine di verificare se si potesse ipotizzare il tipo di formazione assunta dal Coro durante gli stasimi studiati, argomento da tempo dibattuto (cf. *e.g.* Davidson 1986, Pickard-Cambridge 1996, 326s., Foley 2003, 9), e a quali contesti culturali e musicali possa alludere tale formazione.

Un caso particolare e problematico di 'mimetismo lessicale' è offerto dall'aggettivo ξουθός, che ricorre in Euripide e in altri poeti, e dal composto euripideo ξουθόπτερος, che si trova in *HF* 487, a cui si è scelto di dedicare uno studio approfondito a parte, presentato nella prima appendice. I termini sono da sempre oggetto di forte discussione tra la critica, che ne ha più volte rimarcato se non l'oscurità (aggravata dal fatto che l'etimologia è ignota) quantomeno l'ambiguità, e che si divide da più di un secolo – spesso senza offrire esaustive spiegazioni e senza valutare la totalità delle occorrenze – sul loro significato: per alcuni essi indicano un colore (giallo, fulvo o bruno), per altri definiscono un suono e/o un movimento. Sembra utile, quindi, prendere in considerazione i valori che l'aggettivo e il suo composto possono assumere, valutare i diversi referenti e contesti, e confrontarli con altri aggettivi polisemici dello stesso tipo, per cercare poi di fornire – per quanto possibile – una logica ipotesi del significato (o dei significati) e di tracciarne un eventuale sviluppo. Si tenta, in conclusione, di dimostrare che ξουθός e ξουθόπτερος rappresentano dei perfetti 'termini drammatici', adatti a contesti in cui l'autore cerca un'immagine mimetica e sfaccettata e intende evocare gli elementi performativi di luce, movimento, suono, o almeno alcuni di essi.

Si presentano, infine, nelle due appendici lessicali seguenti, i riferimenti musicali individuati nell'opera euripidea: nella prima si raccoglie il lessico significativo usato dall'autore in ambito coreutico-musicale, con le relative occorrenze, mentre nella

²³ Le definizioni di «choral self-referentiality» e di «choral projection» sono formulate da Henrichs 1994/1995 e 1996.

²⁴ Cf. gli studi di Padel (1974) su *Hipp.* 732-775 e *Hel.* 1451-1511, Csapo (2003) sui Cori di delfini, ad esempio in *El.* 432-451, Csapo (2008) sui Cori di stelle in alcune sezioni corali tra cui *Ion* 1074-1086 e *Phaeth.* 63-85, *El.* 464-469 e *Or.* 1005s., e Steiner (2011) ancora sul terzo stasimo dell'*Elena*.

seconda sono catalogati per ogni singolo dramma i riferimenti concreti o metaforici alla *mousike*.

Lo studio si è svolto a partire da un'analisi dettagliata del testo euripideo²⁵ e da un confronto con altre fonti quali il resto del *corpus* tragico, la poesia melica²⁶, le parodie comiche e i testi dei critici della Nuova Musica, oltre che, ove necessario, fonti iconografiche; si è tentato, però, di giungere ad alcune conclusioni più generali – negli stretti limiti di questa indagine parziale – sulla ‘poetica musicale’ e metateatrale euripidea, sulle caratteristiche del suo stile poetico-musicale, sulla *performance*, e sulla posizione in cui si colloca il drammaturgo nel dibattito culturale a lui contemporaneo. Si è cercato, insomma, di individuare ciò che sembra peculiare a Euripide – e, in certi casi, ai poeti che appartenevano alla stessa ‘avanguardia’ – nell’ambito della *mousike*.

Ciò ha permesso di contestualizzare l'autore non solo all'interno della produzione tragica, ma anche rispetto alla cultura musicale contemporanea: poiché Euripide, a differenza dei suoi predecessori, vive in un'epoca in cui la *mousike* è al centro di un grande dibattito socio-culturale (e anche politico), i riferimenti musicali presenti nei suoi drammi non sono meri elementi decorativi²⁷ e non rappresentano semplici questioni di estetica; partecipano bensì all'intenso dibattito metapoetico dell'epoca ed evocano una serie di aspettative culturali e ideali che gli spettatori potevano cogliere e applicare ai singoli drammi (all'interno dei quali rivestono un ruolo tutt'altro che irrilevante). Inoltre i riferimenti alla *mousike* danno l'idea di come la tragedia si auto-collochi nel panorama poetico-musicale e quali funzioni le si attribuiscono, e consentono di meglio comprendere le connessioni tra testo e *performance*, drammatica ed extra-drammatica.

²⁵ Come osserva Barker (*GMW* I 1), il materiale letterario è particolarmente utile e affidabile per trarre informazioni sulla *mousike*, e con esso si devono necessariamente confrontare le ipotesi basate su fonti di altro tipo (archeologiche, etno-musicologiche).

²⁶ Purtroppo manca gran parte della produzione dei ‘nuovi ditirambografi’, che sarebbe fonte utilissima accanto, ad esempio, alle parodie comiche.

²⁷ La critica per lo più si limita ad osservare una generica passione per l'*imagery* musicale da parte di Euripide: cf. e.g. Bond 1981, 151.

Musica e dolore

What came first – the music or the misery?
Did I listen to music because I was miserable?
Or was I miserable because I listened to music?
(Nick Hornby, *High Fidelity*)

In Euripide si intensificano rispetto agli altri tragici i casi di metamusicalità¹ – cioè di spunti autoriflessivi sulla *mousike* – in riferimento al dolore, che rientrano nella categoria definita da Schauer (2002, 219) come «metathrenetische Äußerungen». Se è vero che alcuni motivi che fanno parte di questa tipologia sono topici, talvolta fin dai poemi omerici, e si riscontrano anche in Eschilo e in Sofocle (cf. Schauer 2002, 219-257 e *infra* nn. 22, 99, 140, 150), lo è altresì che in Euripide si nota lo sviluppo di una vera e propria riflessione sul ruolo della musica (intesa come $\mu\omicron\upsilon\delta\sigma\alpha$ ² o $\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\eta}$, e dunque comprendente poesia, musica e danza) rispetto al dolore (e non solo al dolore che deriva da un lutto), e che essa non sembra connessa solo ai particolari eventi drammatici sulla scena, ma pare avere una portata più universale. Si pone infatti il problema, fin dai drammi a datazione più alta, del ruolo della musica nel placare il dolore, *quale scopo* essa abbia, *se* sia utile e *in quale forma* lo sia.

A che cosa serve il lamento?

In *Al.* 962-972 il Coro afferma che, sebbene abbia cercato nella poesia, nei fenomeni celesti e nelle dottrine filosofiche, non ha trovato nulla contro la Necessità, l'inevitabilità della morte: nemmeno nelle formule mistiche, né nei rimedi che Apollo donò ai «figli di Asclepio». Ma quali $\phi\acute{\alpha}\rho\mu\alpha\kappa\alpha$ esistono contro la sofferenza di chi ha subito una perdita, un lutto o un evento rovinoso? A questa domanda, che naturalmente coinvolge molti dei personaggi tragici, sembra cercare risposta Euripide, forse, come ha affermato Di Benedetto (1971, 223ss.) a proposito dei drammi successivi al 415, anche

¹ Sulla metamusicalità in Euripide si veda Wilson (1999/2000, 430-432), sebbene lo studioso usi il termine «metapoetic» per definire le riflessioni dell'autore sul proprio *medium*, che si inseriscono spesso nel dibattito contemporaneo sulla *mousike*.

² Come sostiene Fantuzzi (2007, 175), «la Musa tradizionale si riduce sempre di più a una dimensione da iniziale minuscola, divenendo in sostanza mera metafora della musica, del canto e dell'ispirazione poetica». Cf. anche Lada-Richards (2002) e l'accurata e convincente analisi di Saïd (2007, 33-36).

in séguito a una crescente sensazione di perdita del contatto con la realtà politica del tempo, da cui deriverebbe uno stato di disperazione che si esprime in un'esasperata pateticità. È possibile, d'altra parte, che una riflessione più propriamente metateatrale abbia portato Euripide a interrogarsi, fin dai drammi a datazione più alta, non solo sulla poesia del lamento in tragedia, ma anche sulla funzione della *mousa* nei confronti del dolore.

Nella *Medea* la Nutrice esprime in due celebri casi una riflessione sul rapporto tra dolore e lamento. Ai vv. 53-58, alla domanda del Pedagogo su che cosa faccia fuori dalla casa lamentando mali con se stessa (v. 51 αὐτὴ θροομένη σαυτῇ κακά)³, la Nutrice risponde: τέκνων ὅπαδὲ πρέσβυ τῶν Ἰάσονος, / χρηστοῖσι δούλοις ξυμφορὰ τὰ δεσποτῶν / κακῶς πίτνοντα καὶ φρενῶν ἀνθάπτεται. / ἐγὼ γὰρ ἐς τοῦτ' ἐκβέβηκ' ἀλγηδόνης / ὥσθ' ἴμερός μ' ὑπῆλθε γῆ τε κοῦρανῶ / λέξαι μολούση δεῦρο δεσποίνης τύχας, «o vecchio accompagnatore dei figli di Giasone, la disgrazia colpisce anche il cuore dei servi nobili quando le cose volgono al peggio per i padroni. Io infatti sono arrivata a tal punto di dolore che mi ha colto il desiderio di venire qui e dire alla terra e al cielo le sventure della padrona». La donna, colpita nel cuore dal dolore di Medea, sente la necessità, prova il desiderio (ἴμερος)⁴ di uscire e pronunciare un forte lamento (cf. v. 51 θροομένη) in solitudine rivolta a terra e cielo⁵. È evidente che esso costituisce per la donna una forma di sollievo: il dolore che condivide è talmente grande che non può trattenersi dal gridare la sua sofferenza. Pucci (1980, 22) sostiene che, a differenza dei celebri casi omerici in cui un personaggio trova sollievo nel pianto (cf. *e.g.* *Od.* XXII 500s. e *infra* n. 22), qui la novità è che la Nutrice non lamenta la propria sofferenza e che piange in solitudine. Se si può concordare con

³ Page (1952, 70) nota che il verbo (piuttosto raro) indica il 'gridare forte' ed è riferito sempre a donne, e che, eccetto in questo caso, ricorre sempre in parti liriche. Mastronarde (2002, 173) ritiene che in questo caso valga «speaking with special anguish» (perché non si tratta di una sezione melica?) e che in Eur. *Hipp.* 363 non sia implicato l'alto volume del grido. Il valore principale, in realtà, sembra essere quello di 'gridare', specialmente nei casi di lamento (cf. Aesch. *Supp.* 112, *Th.* 78, *Ag.* 1165); cf. Chantraine, *DELG* 440, che lo rende con «clamer, pousser une plainte» e afferma che fa parte della famiglia di termini che esprimono la nozione di «murmure, tumulte» come θρόος e θροέω.

⁴ Cf. *e.g.* *Il.* XXIII 14, 153, XXIV 507, 513s., *Od.* IV 113, 183, XIX 249. A proposito dell'uso nell'epica di ἔρος e ἴμερος per esprimere il desiderio di lamento, Kloss (1994, 44-65) sostiene che spesso i due sostantivi non sono usati in modo equivalente: il primo esprime maggiormente un desiderio proveniente dall'interno e più 'corporeale', il secondo denota un sentimento, in particolare il suo inizio, proveniente dall'esterno e più 'spirituale'. Si noti che Euripide dice ἴμερός μ' ὑπῆλθε e che la situazione descritta è proprio quella del sopraggiungere, o, più precisamente, dell'insinuarsi 'sotto' e 'dentro' (ὑπ-), di un desiderio incontenibile di lamento.

⁵ Il verso altisonante ed estremamente patetico è parodiato in Philem. fr. 82,1s. K.-A., dove però è un cuoco a voler gridare alla terra e al cielo la preparazione della sua pietanza. Vd. *infra* l'espressione simile in *Andr.* 93.

quest'ultima osservazione, la prima non è del tutto condivisibile: lo studioso, nel tentativo di sottolineare che la reazione nasce dalla sua pietà per la padrona e che è questo sentimento che, facendola sentire nobile, le dà piacere, trascura il fatto che la Nutrice dica «sono arrivata a tal punto di dolore»⁶. Si può affermare che causa del dolore sono le sventure della padrona, ma il dolore è evidentemente condiviso. Pucci ritiene dunque che la fonte di piacere (la tradizionale *terpsis* che viene dal lamento) in questo caso sia costituita dal sentirsi nobile per la pietà che prova e, poiché a suo parere questi versi sono «a miniature Euripidean drama that tells us a story about somebody and persuasively invite us to feel pity for this somebody else», deduce che anche il pubblico avrebbe ottenuto la percezione della propria nobiltà. Non sembra però opportuno dare un così grande rilievo all'affermazione della Nutrice sulla propria nobiltà (in fondo vuole solo dire, da personaggio umile, che perfino il cuore di una serva – se ‘buona’ – è invaso da un profondo dolore per la sofferenza di Medea)⁷, ma soprattutto non sembra che il messaggio trasmesso sia che il piacere venga dal sentirsi nobile. Altrove Euripide fa teorizzare ai suoi personaggi il piacere che proviene dal lamento. In *Andr.* 91-95 la protagonista in solitudine, prima di intonare il suo lamento elegiaco (vv. 103-116, su cui vd. *infra*), riflette sulla τέρψις connessa al lamento e connaturata al genere femminile: ἡμεῖς δ' οἷσπερ ἐγκείμεσθ' ἀεὶ / θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασιν⁸ / πρὸς αἰθέρ' ἐκτενοῦμεν⁹. ἐμπέφυκε γὰρ / γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν / ἀνὰ στόμ' αἰεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν, «io protenderò nel cielo i lamenti, i gemiti, le lacrime, nei quali sono sempre immersa: per natura le donne provano piacere per i mali che incombono, ad averli sempre sulla bocca». Nella parodo¹⁰ delle *Supplici* il Coro, dopo aver descritto, incitando le ancelle a

⁶ Mastronarde (2002, 174) traduce «I have reached such an extreme degree of anguish», rendendo con «extreme» il valore esaustivizzante di ἐκ-. Cf. Synodinou (1977, 63), che afferma: «the mistress' pain is hers as well». Cf. anche Luschnig (2007, 159), che sostiene che la Nutrice soffre per i problemi della padrona perché coincidono in parte anche con i suoi. Aggiunge anche che la serva esprime chiaramente il suo 'io' (vv. 37, 56 e 94) e addirittura il suo desiderio (v. 57) – sebbene sia quest'ultimo a coglierla (v. 57 μ' ὑπῆλθε) – fatto che rappresenta «a betrayal of her mistress and an abnegation of her own status».

⁷ Cf. *Hec.* 297s. dove la Corifea afferma che *nessuna natura umana* potrebbe essere così dura da non piangere sentendo i lamenti di Ecuba. Vd. anche *Ba.* 1027, citato da Page (1952, 70) ed *Hel.* 726-733, citato da Mastronarde 2002, 174. La nobiltà d'animo dei δοῦλοι e in generale degli uomini umili è concetto frequente in Euripide: si vedano e.g. Di Benedetto 1971, 212-216 e Synodinou 1977, 97-106.

⁸ La presenza di θρήνος accanto a γόος in riferimento al lamento elegiaco che Andromaca intonerà sembra testimoniare che in Euripide i due termini possono essere usati come sinonimi (cf. *infra* p. 69).

⁹ L'affermazione enfatica e patetica poteva essere accompagnata in scena da un corrispondente movimento del corpo verso l'alto.

¹⁰ Non si tratta in realtà di un canto d'ingresso, ma della prima ode corale intonata dalle *Supplici* che si trovano già sulla scena (cf. vv. 8ss. e Collard 1975, 115). Le prime due coppie strofiche, in cui il Coro

partecipare, i γόοι antifonali, i colpi delle mani, la «danza che Ade celebra»¹¹ e la lacerazione del viso, parla di χάρις γόων: 79-85 ἄπληστος ἄδε μ' ἐξάγει χάρις¹² γόων / πολύπνοος¹³, ὥς ἐξ ἀλιβλήτου (Wilamowitz : ἀλιβάτου L)¹⁴ πέτραις / ὕγρὰ ῥέουσα σταγῶν / ἄπαυστος αἰεὶ †γόων†¹⁵. / τὸ γὰρ θανόντων τέκνων / ἐπίπονόν τι κατὰ γυναικας / ἐς γόους πάθος πέφυκεν· ἔ ἔ, «insaziabile questo piacere tormentato di lamenti mi provoca, come una corrente d'acqua che scaturisce da una roccia elevata, in un perenne flusso †di lamenti†. Quando i figli muoiono, una sofferenza assai travagliata porta le donne¹⁶ al lamento».

La tesi di Collard (1975, 126), è che sia appunto il Coro costituito dalle madri a cantare e che si rivolga a «stage extras», mentre Willink (1990, 340) ritiene che il lamento ai vv. 71ss. sia intonato dalle πρόσπολοι nominate al v. 72: a ciò fa pensare la presenza di ἄγων ὅδ' ἄλλος ... διάδοχος, ξυνῳδοί, ξυναλγηδόνες

supplica Etra, sono in metro ionico, l'ultima, quella propriamente trenodica, è giambo-trocaica, un cambio ritmico che corrisponde all'espressione di emozioni più libere.

¹¹ Tra gli esempi citati da Collard (1975, 127) come *loci similes* in cui si trovano espressioni indicanti un canto o un peana infero (e.g. Aesch. Ag. 645, Eur. Al. 423s., Tr. 578, IT 182ss.), solo in HF 1027 τὸν Ἄϊδα χορὸν ἀχῆσω si trova in realtà χορός associato ad Ade. Piuttosto che interpretare χορὸν τὸν Ἄϊδας σέβει (v. 75) come «funeral dirge», sembra importante sottolineare nella resa la componente coreutica: la scelta di χορός, infatti, pone l'accento sull'esecuzione di canto e danza. Giustamente Willink (1990a, 345) lo descrive come una «ritual funerary group-performance with music and movement» e richiama appunto HF 1027 (vd. *infra* la discussione del passo).

¹² Collard (1975, 129) richiama come precedente Aesch. Ch. 320ss. χάριτες δ' ὁμοίως / κέκληνται γόος εὐκλειῆς / †προσθοδόμοις† Ἀτρεΐδαις, dove però si insiste sul γόος come fonte di gloria per il defunto.

¹³ Non pare condivisibile l'idea di Collard (1975, 129), che ritiene che l'espressione χάρις γόων πολύπνοος corrisponda a «χάρις πολλῶν γόων καὶ πόνων»: in tal modo si riduce la forza ossimorica dell'espressione, già presente nel concetto di «piacere di lamenti», ma rafforzata ulteriormente dall'aggettivo πολύπνοος che qualifica in modo antifrastico χάρις.

¹⁴ Willink (1990a, 344) sostiene che la lezione trādita sia protetta da Hes. Th. 786. Propone di mantenere le *cruces* e di proporre congetture solo in apparato, poiché anche nell'antistrofe il testo può essere corrotto.

¹⁵ Il termine è generalmente crocifisso per la presenza dello stesso al v. 79 e poiché sembra più adatta alla similitudine la presenza di lacrime (cf. Morwood 2007, 151). Camper (1831, 129) propose di correggere in δρόσων, mentre Hübner (1980, 179-182) pensa a χοῶν, «das [...] optisch und akustisch γόων am nächsten steht». Recentemente Willink (1990a, 344s.) modifica la proposta di Hübner in ὕγρᾱ(ν) ... χοῶν. Collard (1975, 130) difende invece la lezione trādita poiché «similes are not effective just through explicitly parallel terms» e perché il v. 82 ribadisce l'idea del lamento incessante, spiegata poi (γάο) ai vv. 83-85. Le osservazioni di Collard sono condivisibili, ma non sufficienti a eliminare i dubbi sul testo trādito dovuti alla triplice occorrenza del termine γόος.

¹⁶ Si vedano anche Reiner 1938, 53-56 e Alexiou 2002, 10, 21s., 212 n. 107. La studiosa, riprendendo in parte le tesi di Reiner, sostiene che «from earliest times the main responsibility for funeral ritual and lamentation had rested with them [le donne]», tesi fondata su dati epigrafici, archeologici e letterari: nei poemi omerici, se si escludono le espressioni spontanee di dolore, sono le donne a cantare il γόος rituale e in tragedia la maggior parte dei lamenti è intonata da donne (eccetto nei casi in cui, come nell'*Alceste*, ci sia un Coro maschile). Arnould (1990, 96) cita esempi omerici di desiderio di lacrime che provocano piacere da parte di personaggi maschili. Su lamento e distinzione di genere vd. inoltre Segal 1992 (uomo), Id. 1993, 51ss., Foley 1993, 102 n. 4, Suter 2008 (uomo), Swift 2010, 304ss. (donna).

interpretabili come auto-esortazioni¹⁷. Quest'ultimo pensa in realtà che tutto il Coro sia costituito da ancelle (15), più precisamente dalle πρόσπολοι del tempio di Demetra, e che le sette madri siano κωφὰ πρόσωπα per le quali il Coro canta e balla durante tutto il dramma¹⁸. L'ipotesi di Willink non convince, in quanto la supplica rivolta a Etra perderebbe di forza se pronunciata dalle πρόσπολοι al posto delle madri. Inoltre all'inizio del canto corale (vv. 42ss.) il Coro insiste sulla propria vecchiaia e sui propri figli, parole che stonerebbero se non intonate dalle madri stesse. Infine, al v. 88 Teseo chiederà di chi siano i gemiti che ode ed Etra risponderà (vv. 100-103): ὦ παῖ, γυναικες αἶδε μητέρες τέκνων / τῶν κατθανόντων ἀμφὶ Καδμείας πύλας / ἑπτὰ στρατηγῶν· ἰκεσίοις δὲ σὺν κλάδοις / φρουροῦσί μ', ὥς δέδορκας, ἐν κύκλῳ, τέκνον.

L'aggettivo ἄπληστος (v. 79) richiama il concetto dell'avidità di lacrime, tema presente, come sostiene Arnould (1990, 96)¹⁹, fin dai poemi omerici, ed espresso in termini affini a quelli dell'ambito della nutrizione, come l'idea di 'desiderio' (cf. *supra* p. 13 n. 4), quella di 'piacere' (e.g. *Il.* XXIII 10, *Od.* IV 102) e quella, appunto, di 'sazietà' (si vedano e.g. *Il.* XXIII 157 γόοιο ἄσαι, XXIV 717 ἄσεσθε κλαυθομοῖο), idea che si ritrova nei tragici in espressioni come Eur. *Al.* 185 πολλῶν δακρύων κόρος, Aesch. *Ag.* 1143 ἀκόρετος βοῶς (l'usignolo), Soph. *El.* 123 ἀκόρεστος οἰμωγὰ. Mentre, però, il Coro delle *Supplici* parla di insaziabilità, nei poemi omerici si invita a porre fine al lamento perché il periodo di lutto è terminato e si deve tornare a essere integrati nella vita normale (cf. Palmisciano 1998, 200s.)²⁰. Nella monodia di Elettra, nell'omonima tragedia, la giovane protagonista, come *exarchos* di sé stessa, dice (vv. 125s.)²¹: ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόον, / ἄναγε πολὺδακρυὸν ἄδονάν, «orsù, sveglia lo

¹⁷ Come altri esempi di auto-esortazioni da parte di un Coro lo studioso cita *Ph.* 1350, *Or.* 141, 1353, *Ba.* 83. A sostegno della sua tesi aggiunge (pp. 341s.) che nei vv. 79s. (il cui tema sarà ripreso ai vv. 84s. in ἐπίπονόν τι ... πάθος, dove sia -πονός sia πάθος possiedono una duplicità attivo-passiva) χάρις è più adatto a un «vicarious πόνος», cioè quello delle madri, di cui sarebbero le ancelle a parlare, rispetto a ἡδονή di *El.* 126.

¹⁸ Mirto 1984, 56 e n. 3 (che non accenna alla possibile presenza di un altro Coro) osserva: «nel corso dei primi trecento versi si ha una misura della grande libertà di movimento accordata da Euripide a questo suo Coro-protagonista. Sembrerebbe che le donne si spostino nell'orchestra per danzare l'ode, lasciando intorno a Etra i rami, e riprendano quindi il loro posto circondandola, come si deduce dall'osservazione di Teseo appena giunto (v. 92 s.)».

¹⁹ Lo studioso, però, non cita il passo euripideo.

²⁰ Per Palmisciano (1998, 195-201) anche Archil. fr. 11 e 13 W.², devono essere letti come inviti a cessare il lamento perché il periodo di lutto è terminato e si ricomincia a partecipare al simposio.

²¹ Il problema del destinatario degli imperativi ai vv. 112s., 125, 140 e 150 è dibattuto: lo scolio al v. 140 (cf. Keene 1891, 432) sostiene che Elettra si rivolga a se stessa (πρὸς ἑαυτὴν τοῦτο φησὶ ἡ Ἠλέκτρα ἀφελοῦσα), ma come nota Denniston (1939, 64s.), l'imperativo ai vv. 140s. (θὲς τόδε τεῦχος ἐμὰς ἀπὸ κρατὸς ἐ-/λοῦσ') è difficilmente interpretabile come auto-esortazione e sembra da considerare riferito a una serva. L'editore propende dunque per la tesi di Schadowaldt (1926, 215s.), secondo cui tutti gli imperativi sono rivolti a Elettra stessa fuorché quello del v. 140, rivolto all'ancella entrata in scena per togliere il recipiente dal capo della protagonista. Basta Donzelli (1978, 288-296) ritiene che sia Elettra che si rivolge a sé stessa, poiché a) la protagonista vuole liberarsi, prima di intonare il lamento, di un recipiente che non è quello delle libagioni per il padre defunto ma una brocca d'acqua, simbolo del suo *status* sociale degradato, b) se la serva entra in scena solo per compiere questo gesto, è insolito che non

stesso lamento, suscita piacere di molte lacrime!». Il lamento di cui parla è il ritornello ripetuto ai vv. 112-114 e 127-129 e l'espressione πολύδακρυον ἄδονάν è assai simile a quella di *Supp.* 79s. (cf. Breitenbach 1934, 204-209), con l'aggettivo composto che può valere «(fatto) di molte lacrime» o «che nasce da molte lacrime». Nelle *Troiane* Euripide sviluppa questo *topos*²² in riflessioni più profonde e immagini più complesse. Celebri sono i vv. 608s., dove il Coro, commentando la commossa invocazione di Ilio da parte di Ecuba e Andromaca²³, che piangono il loro triste destino, definisce dolce la μοῦσα di dolore: ὥς ἡδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσιν / θρήνων τ' ὀδυρμοῖ μοῦσά θ' ἡ λύπας ἔχει, «che dolcezza le lacrime per chi soffre e i lamenti e il canto di dolore». L'espressione ha una ridondanza di soggetti, che però non sono sinonimici, come sostiene Biehl (1989, 258), ma creano una *climax*: dalle pure lacrime del pianto (δάκρυα), ai θρήνων ὀδυρμοί (perifrasi già in sé ridondante), alla musica di dolore²⁴. Studiosi e commentatori (e.g. Segal 1989, 348, Croally 1994, 245s. e Battezzato 2005a, 81 n. 39) la confrontano con i vv. 384s. σιγᾶν ἄμεινον τᾶισχρά, μηδὲ μοῦσά μοι / γένοιτ' αἰοιδὸς ἥτις ὑμνήσει κακά, poiché ritengono che Cassandra si rifiuti di cantare eventi tristi, quindi non voglia intonare una musica di lamento. Non sembra meno probabile che la profetessa troiana definisca in questi versi gli atti turpi, vergognosi della guerra (τᾶισχρά ... κακά), che, in quanto tali, ella si rifiuta di ὑμνεῖν. Nello stesso dramma ai vv. 105-121 Ecuba sola a terra sulla scena, in preda a

venga menzionata in alcun modo, specie se si pensa al grande valore simbolico del gesto (cf. Cropp 1988, 109 che obietta che «the answer may be that the pitcher is dramatically prominent, even though the servant is not»), c) a livello grammaticale l'espressione ha paralleli in *Hec.* 736s. δούστην', ἐμαυτὴν γὰρ λέγω λέγουσα σέ, / Ἐκάβη, τί δράσω;, *Tr.* 325ss. πάλλε πόδ' αἰθέριον, ἄναγ' ἄναγε χορόν - / εὐὰν εὐοῖ - / ὥς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις / τύχαις, *Hel.* 164s. ὃ μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον / ποῖον ἀμιλλαθῶ γόον. È opportuno notare, però, che nell'*Ecuba* e nell'*Elena* non si trova un imperativo alla II pers. sing. seguito da un riferimento del parlante a sé stesso alla I pers., bensì un vocativo seguito da una domanda alla I pers., e nel caso delle *Troiane* il possessivo di I pers. si trova in una nuova frase introdotta da ὥς, che segue agli imperativi rivolti da Cassandra a se stessa.

²² Cf. *Il.* XXIII 10 e 98, XXIV 513, *Od.* I 337ss., IV 102, VIII 43-45 e 91, XI 212, XIX 213, 251 e 513, XXI 57, XXII 500s., *Hes. Th.* 52ss., *Aesch. Ch.* 447-449, fr. 385 R.², *Soph. El.* 285s., e altrove in Euripide (fr. 573, 119, 263 K., rispettivamente da *Enomao*, *Andromeda*, *Archelao*). Vd. anche Arnould 1990, 196s., Tsagalis 2004, 174-177. Altri esempi in Lada-Richards 2002, 80 n. 48. Secondo Saïd (2007, 40), «Homère connaissait déjà la volupté des larmes. Mais il employait uniquement pour la traduire le verbe τέρομαι qui désigne précisément l'assouvissement d'un désir et n'établissait aucun lien direct entre la lamentation et le plaisir de la poésie». Stevens (1971, 105) nota che, sebbene il piacere del lamento fosse già *topos* omerico (in particolare il τετραπώμεσθα γόοιο), esso tuttavia non era specialmente caratteristico delle donne.

²³ Lee (1976, 181) contrappone questa 'simpatetica' reazione del Coro a quella opposta, ma significativamente espressa con parole simili, nei confronti di Cassandra (406s. ὥς ἡδέως κακοῦσιν οἰκτείους γελαῖς / μέλπεις θ' ἃ μέλπουσ' οὐ σαφεῖ δείξεις ἴσως).

²⁴ Sul termine λύπη, che compare con valore passivo in questo caso, ma che può significare anche 'motivo di dolore' (e.g. *Eur. Tr.* 1140) vd. Perdicoyianni 1993, 201s.

un profondo dolore fisico e psichico, si esprime in anapesti²⁵: αἰαῖ αἰαῖ· / τί γὰρ οὐ
 πάρα μοι μελέα στενάχειν²⁶, / ἧ πατρὶς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις; / ὦ πολὺς
 ὄγκος συστελλόμενος / προγόνων, ὥς οὐδὲν ἄρ' ἦσθα. / τί με χρή σιγᾶν; τί δὲ μὴ
 σιγᾶν; / τί δὲ θρηγῆσαι;²⁷ / δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος / ἄρθρων κλίσεως, ὥς
 διάκειμαι, / νῶτ' ἐν στεροῦς λέκτροισι ταθεῖσ'. / οἶμοι κεφαλῆς, οἶμοι
 κροτάφων / πλευρῶν θ', ὥς μοι πόθος εἰλίξαι / καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ' /
 εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων, / ἐπιούσ' (Musgrave : ἐπὶ τοὺς **VPQΣ**)²⁸ αἰεὶ

²⁵ Per un'interpretazione metrica di questa monodia si veda Perusino 1995. La studiosa sottolinea come essa prenda il posto tradizionalmente riservato alla parodo, di cui riprende anche il metro anapestico, che sottolinea la spossatezza e la disperazione della protagonista. La posizione della monodia pone in risalto alcuni elementi di contrasto rispetto all'entrata di un Coro: Coro in movimento vs staticità di Ecuba, canto e danza corale vs elegia senza danza (solo ondeggiare del corpo) di Ecuba. Perusino ritiene che la prima sezione della monodia (98-121) sia in *parakataloge*, mentre la seconda (122-152) sia costituita da anapesti lirici (cf. già Schadewaldt 1926, 155s.); il passaggio è segnalato oltre che da differenze linguistiche, stilistiche e metriche (cf. già Lee 1976, 80), anche dalla presenza ai vv. 116-121 di riferimenti coreutico-musicali, che introducono la parte lirica (a sua volta collegata all'amebeo Ecuba-Coro all'inizio della parodo). La studiosa nota anche che entrambe le sezioni sono concluse da riferimenti musicali e, nel secondo caso (147ss.), l'invito alle donne troiane a unirsi al lamento rievoca per contrasto danze e canti frigi di un tempo di cui Ecuba era parimenti l'*exarchos*. Biehl (1989, 130), invece, ritiene che si tratti di una monodia unitaria, non divisa in sezione non-lirica e lirica.

²⁶ Medda (1997, 389ss.) analizza l'associazione tra interiezioni di dolore e descrizione della componente acustica del lamento attraverso il verbo στένω o altri termini della stessa famiglia, che può avvenire in due modi: a) un personaggio esprime il dolore attraverso interiezioni e un altro o il Coro rispondono menzionando il pianto (questo modulo non compare in Eschilo); b) un personaggio pronuncia interiezioni e fa riferimento al proprio pianto, come nel caso di *Tr.* 105ss. (questo modulo, seppur presente negli altri tragici, è tipicamente euripideo). Lo studioso osserva anche che in Euripide è assai più frequente che negli altri tragici la componente gestuale che accompagna (e che segnala al pubblico) il pianto. Ciò avviene anche al di fuori di lamenti rituali, in scene intensamente patetiche (cf. *supra* p. 14 n. 9).

²⁷ Biehl (1989, cf. già Id. 1970) accoglie l'espunzione del v. 111 proposta da Tyrrell (1897), poiché ritiene che tale verso sia non solo superfluo, ma anche di disturbo, dal momento che si frapponerebbe al parallelismo tra 'oscillazione' del pensiero e oscillazione del corpo della regina descritta subito dopo. Oltre al fatto che τί δὲ θρηγῆσαι non sembra essere una glossa intrusiva a spiegare la domanda estremamente semplice del v. 110 (cf. Lee 1976, 83) e che non sia sinonimico rispetto all'interrogativo precedente, non sembra che la presenza di questa terza domanda rovini in alcun modo l'eventuale parallelismo riscontrabile tra riflessi psicologico-mentali e fisici: non è infatti vero che, eliminando il v. 111, alla domanda seguirebbe immediatamente la descrizione del movimento corporeo (essa inizierà solo al v. 116). Il riferimento all'esecuzione di un canto trenodico, inoltre, arricchisce con una nota metapoetica o metamusicale i disperati interrogativi con cui la monodia ha inizio, in modo del tutto consoni con i numerosi riferimenti coreutico-musicali che costellano questa sezione (vv. 119-121, 126s., 145, 146-152). Ecuba nei versi successivi non solo non tacerà i suoi mali, ma intonerà effettivamente un lamento accompagnato da un'anomala danza oscillatoria.

²⁸ Diggle (1981), che accoglie la congettura di Musgrave (1797) ἐπιούσ', cita come *loci similes* Eur. *Hel.* 165 τίνα μοῦσαν ἐπέλθω, «quale musica intraprendo/percorro» e Ar. *Ach.* 627 τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν, «attacchiamo gli anapesti». Kannicht (1969, 66), che per l'*Elena* sceglie il valore di «durchmessen», per il verso degli *Acarnesi* preferisce la lezione di **PHL** αἰδ τοὺς ἀναπαίστους ἐπίωμεν, da interpretare come nel caso del dramma euripideo (cf. anche *Ra.* 896s.). Nel caso delle *Troiane* il cambiamento sarebbe lieve rispetto al tradito ἐπὶ τοὺς, ed è stato proposto per la difficoltà di interpretare ἐπὶ nel senso di «in accompagnamento a», per cui non ci sono paralleli (cf. Barlow 1986, 163). Lee e Biehl, però, conservano il testo tradito (con αἰ col valore di «senza fine»): Lee (1976, 84), che cita il verbo ἐπάδω, 'cantare in accompagnamento a' (cf. ἐπαυλέω, 'accompagnare con l'aulo'), ritiene che la traduzione di Parmentier-Grégoire (1925) «pour accompagner ma complainte et mes larmes sans fin» sia la migliore interpretazione; Biehl (1989, 134), invece, ritiene che abbia valore di scopo (cf.

δακρύων ἐλέγους. / μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοις / ἄτας κελαδεῖν ἄχορεύτους,
 «Ahimè ahimè! Perché non dovrei gemere io, disgraziata, la cui patria è caduta in
 rovina, i figli e lo sposo? O splendido fasto degli avi ammainato, un nulla davvero sei²⁹!
 Che cosa devo tacere? Che cosa no? E che cosa lamentare? Misera me, com'è triste
 piegare le mie membra! Come giaccio, con la schiena su un rigido 'letto'! Ahimè, la
 mia testa, ahimè le mie tempie e i fianchi, come desidero volgermi³⁰ e girare la schiena
 e la spina dorsale sull'uno e sull'altro fianco, cantando sempre elegie di lacrime. Anche
 questa è musica per i disgraziati, intonare le proprie sventure senza danze». La donna
 esprime, con un'immagine nautica, il desiderio di rigirarsi sui fianchi al suono del
 proprio lamento. Lee (1976, 84) cita la giusta interpretazione di Tyrrell (1897), il quale
 ritiene che l'oscillazione del corpo della regina, più che finalizzata a placare il dolore
 della schiena, «was the natural accompaniment of her wailing so that the two actions
 appear to her as a single one which she wished to perform at that moment». È altresì
 vero, se si conciliano le due interpretazioni, che questo accompagnamento ondulatorio
 associato alle «elegie di lacrime» sembra avere anche una certa funzione terapeutica,
 non solo o non tanto a livello fisico quanto a livello psicologico³¹. La scena è ricca di
 metafore nautiche (cf. già vv. 102-104 e poi 137), come osservano Lee 1976, 80, 83 e
 Barlow 2008, 50ss. Ecuba, appoggiata sulla schiena, dondola il suo corpo sull'uno e
 sull'altro fianco come una nave che oscilla sulle onde marine: τοῖχος indica infatti il
 fianco della nave e qui, specificato da μελέων, il fianco del corpo della donna. La

Schwyzler, *GG* II 472) e traduce con «wie habe ich das Verlangen, mich herumzuwälzen [...] in der Absicht, dazu das Trauerlied der immerzu fließenden (nicht aufhören wollenden) Tränen zu singen». Rispetto a quanto sostiene Lee bisogna notare che i verbi da lui citati con prefisso ἐπι- indicano il cantare e il suonare l'aulo in accompagnamento, per esempio, a passi di danza (cf. Eur. *El.* 864 ἐ. ᾠδὴν χορῶ), mentre nel caso delle *Troiane* si verrebbe a dire che il movimento accompagna il lamento, dunque è forse azzardato, in assenza di un caso simile, sostenere che si tratti di un uso corrispondente di ἐπί. La preposizione potrebbe invece valere 'al suono di', sebbene LSJ⁹ 623 registri il valore «*according to, by*» solo in espressioni come *Od.* V 245 ἐπὶ στάθμην, *lit.* «secondo il regolo», valore che si trova anche in riferimento a persone o pronomi personali. De Poli (2011, 139) pensa che ἐπί possa indicare il «luogo figurato sul quale il corpo di Ecuba oscilla da un fianco all'altro, rollando quasi come una nave: questo movimento avviene non sulla superficie del mare, ma sulle note lamentose di pianti ininterrotti».

²⁹ Cf. Lee (1976, 82), per l'imperfetto con ἄρα come improvvisa realizzazione di un fatto che era vero nel passato e lo è ancora nel presente (cf. Denniston, *GP*² 36s.).

³⁰ Biehl (1989, 133) ritiene che l'espressione ai vv. 116s. sia da interpretare come εἰλίσσαι + νῶτον ἄκανθάν τ' e διαδοῦναι (*scil.* τὸ δέμας) + εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων e la traduce quindi con «wie verlangt es mich, Rücken end Kreuz herumzudrehen und abwechselnd (den Körper) auf die beiden Bordwände des Leibes [...] zu legen». Tale complicata interpretazione, però, non pare necessaria se si considera il valore intransitivo che può avere ἐλίσσω. Per l'uso intransitivo di ἐλίσσω si veda Di Benedetto (1965, 245s.), che ritiene che in *Or.* 1294 e *Ph.* 234 questo *Lieblingswort* euripideo sia usato intransitivamente, e Mastronarde 1994, 221s.

³¹ Cf. Eur. *Or.* 233s. ἧ κατὰ γαίας ἀρμόσαι πόδας θέλεις, / χρόνιον ἵχνος θεῖς; μεταβολὴ πάντων γλυκῷ. Su quest'ultima espressione, che diventerà proverbiale, cf. Tosi 2011, 227-237.

studiosa inglese nota giustamente che questa immagine «reflects indirectly her innermost unvoiced fears», cioè la flotta greca che la porterà insieme alle altre prigioniere in luoghi lontani e ignoti³². Barlow chiarisce che non si tratta di vera metafora (come *e.g.* ai vv. 102-104), perché la regina, immersa «in a nightmare state, half-dreaming, half-waking», in un certo senso crede o si immagina di essere su una nave. Ecuba, in realtà, non si limita a parlare di un movimento oscillatorio quasi che, in uno stato di *trance*, si immaginasse già sulla nave greca che aborre³³, ma esprime il desiderio di eseguire questo moto, questa danza non-danza accompagnata dal canto di lamento per lenire (o almeno sfogare) le sue sofferenze. Ritengo, dunque, che si riscontri piuttosto un'affinità con quanto sostiene Plat. *Leg.* 790c5-791a, là dove il filosofo parla del moto ondulatorio del cullare i bambini associato alla ninna-nanna, simile a quello della nave sulle onde³⁴, come terapeutico e somigliante a quello usato nei riti coribantici (vd. Provenza 2006, 107s., 2008, 146): 790c λάβωμεν τοίνυν τοῦτο οἶον στοιχεῖον ἐπ' ἀμφοτέρω, σώματός τε καὶ ψυχῆς τῶν πάνυ νέων τὴν τιθήνησιν καὶ κίνησιν γιγνομένην ὅτι μάλιστα διὰ πάσης τε νυκτὸς καὶ ἡμέρας, ὥς ἔστι σύμφορος ἅπασιν μὲν, οὐχ ἥκιστα δὲ τοῖς ὅτι νεωτάτοισι, καὶ οἰκεῖν, εἰ δυνατὸν ἦν, οἶον ἀεὶ πλέοντας e 790d-e ἡνίκα γὰρ ἄν που βουληθῶσιν κατακοιμίζειν τὰ δυσυπνοῦντα τῶν παιδίων αἱ μητέρες, οὐχ ἡσυχίαν αὐτοῖς προσφέρουσιν ἀλλὰ τοῦναντίον κίνησιν, ἐν ταῖς ἀγκάλαις ἀεὶ σείουσιν, καὶ οὐ σιγὴν ἀλλὰ τινα μελωδίαν, καὶ ἀτεχνῶς οἶον καταυλοῦσι τῶν παιδίων, καθάπερ ἡ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰάσεις, ταύτη τῇ τῆς κινήσεως ἅμα χορεῖα καὶ μούση χρώμεναι³⁵. Ritengo che non sia improbabile, data la descrizione di tale movimento come accompagnato dalla musica di lamento, un'allusione a una sorta di 'danza di lamento', carica di dolore³⁶, dato che si usa anche il verbo ἐλίσσω (cf. Perusino 1995,

³² I timori saranno poi espressi chiaramente e in modo razionale ai vv. 686ss.

³³ Barlow (*l.c.*) assimila la scena ai vaneggiamenti di Fedra in *Hipp.* 198-266, che, però, sembrano differenti, in quanto frutto di una passione travolgente che si cerca di reprimere.

³⁴ Già prima (789d) aveva elencato i moti che procurano salute al corpo, tra cui quello delle onde del mare (cf. *Tim.* 89a).

³⁵ Come osserva Csapo (1999/2000, 419), nell'*Ipsipile* il Coro chiede alla protagonista, che ai vv. 189-201 Cockle (d'ora in poi, ove non indicato, si userà la numerazione dei versi secondo Cockle 1987) ha intonato una ninna-nanna a Ofelte al suono dei crotali (su cui vd. *infra* pp. 104s.), se stia cantando rivolgendo la memoria a Lemno, τὰν Αἰγαῖος ἐλί[σ]σων κυμοκτύπος ἀχεῖ (212-215), richiamando così l'espressione usata da *Ipsipile* stessa per il suono dei crotali (v. 194 ἰδοὺ κτύπος ὅδε κορτάλων). Lo studioso ipotizza, inoltre, l'esecuzione di una danza circolare accompagnata da questo suono. Qui si trova un parallelo sonoro (suono delle onde-dei crotali), nelle *Troiane* 'coreutico' (oscillare delle onde-di Ecuba).

³⁶ Sorge spontaneo pensare agli identici movimenti eseguiti, a scopo 'terapeutico', dalle tarantate (cf. De Martino 1958, 205s.).

255), peraltro accanto a termini musicali quali ἑλέγους, μούσα, κελαδεῖν³⁷ (cf. *supra* Eur. *Supp.* 75 χορὸν τὸν Ἀϊδας σέβει).

Il termine ἔλεγος è forse di origine frigia ed è stato posto a confronto con l'arm. *elēgn*, 'canna'³⁸, sulla base dell'idea che si trattasse di un canto accompagnato dall'aulo. Il dibattito sul significato del termine (e insieme di ἑλεγεῖον ed ἑλεγεία³⁹) e sull'origine, la forma e gli sviluppi dell'ἔλεγος e di quella che si definisce 'elegia' è assai ampio⁴⁰. L'ipotesi più diffusa in passato e fondata principalmente sulle testimonianze lessicografiche e scolastiche⁴¹ è quella secondo cui ἔλεγος indicherebbe fin dall'origine un canto trenodico accompagnato dall'aulo⁴². Le principali risposte fornite al problema di che cosa significasse ἔλεγος, che nel V sec. compare in un'iscrizione dedicatoria di Echembroto (fr. 1 W.² ap. Paus. X 7,5s.)⁴³, cinque volte in Euripide⁴⁴ e in Ar. *Av.* 217⁴⁵, sono:
1) quella formulata da West (1974, 2-8), secondo cui *a*) il metro elegiaco era caratteristico degli ἔλεγχοι ma non necessariamente l'unico, *b*) il termine ha nel V sec. il valore di «sung lament»⁴⁶, accompagnato dall'aulo, e non è usato per definire la poesia cosiddetta elegiaca, che non era indicata da un'unica specifica

³⁷ Il verbo è usato per Ecuba che fa risuonare alta la propria voce accompagnata dall'aulo. Perusino (1995, 255) richiama l'uso di κελαδεῖν riferito al suono dell'aulo in Eur. *El.* 716 (λωτὸς δὲ φθόγγον κελάδει). Biehl (1989, 134), che rimanda a Wilamowitz (1926, 91), parla di «ein Schrei der Erleichterung» e afferma che si tratta di un verbo più forte rispetto ad αἰδεῖν.

³⁸ Vd. Zacher 1898, 22, Scherer 1964, 90 (che però osserva che il legame tra ἔλεγος e il termine armeno «nicht unbedingt feststeht»), Kannicht 1969, 73 (secondo cui il nome originariamente avrebbe distinto l'aulodia di origine frigia dalla citarodia epica), Bowie 1986, 27 e n. 74. West (1974, 8), al contrario, ritiene che derivi dal grido ἐλελ(ελ)εῦ.

³⁹ I termini ἑλεγεῖον ed ἑλεγεία, entrambi attestati successivamente rispetto a ἔλεγος, indicano l'uno il distico elegiaco (vd. e.g. Critias fr. 3,4 W.²) o, al plurale, un componimento in questo metro, l'altro ugualmente un componimento in distici elegiaci (vd. e.g. Arist. *Ath.* 5,2s.). Cf. Dover 1964, 187s. e West 1974, 3s.

⁴⁰ Si vedano Zacher 1898; Page 1936, 206-230; Dover 1964, 187-189; Gentili 1968 e 2006⁵, 58-60; Rosenmeyer 1968; Kannicht 1969, 73; West 1974, 2-8; Bowie 1986; Lambin 1988; Paterlini 2001; Aloni-Iannucci 2007, 13-19 e 101-107.

⁴¹ Si veda e.g. *Suda* ε 774 A. ἔλεγχος· θρηνηρός, ἀπὸ τοῦ ἔ· ἔ λέγειν. ἥ οἱ πρὸς αὐτὸν ἄδόμενοι θρηνηροὶ κτλ.

⁴² Cf. e.g. Zacher 1898, 15-17, Gentili 1968, 50ss., Kannicht 1969, 73.

⁴³ Si tratta della dedica in occasione della vittoria aulodica di Echembroto di Arcadia nei giochi pitici del 586: Ἐχέμβροτος Ἀρκὰς / θῆκε τῷ Ἡρακλεῖ / νικήσας τόδ' ἄγαλμα / Ἀμφικτιόνων ἐν ἄθλοις, / Ἑλλήσι δ' αἰδῶν / μέλεα καὶ ἐλέγους. Come giustamente osserva Bowie (1986, 23), il frammento non dice nulla sul carattere degli ἔλεγχοι: è Pausania che attribuisce loro un carattere lugubre, causa, a suo dire, della sospensione dei giochi pitici del 582. In questo modo crollerebbe anche uno dei testimoni chiave di Page (1936), che, a partire dalla monodia in metro elegiaco di Andromaca (Eur. *Andr.* 103-116), unico caso in tragedia, teorizzava una tradizione peloponnesiaca perduta di elegia di lamento. Bowie (*ibid.*) giustamente sostiene anche che la presenza dell'*alpha* panellenico è dovuta al fatto che sono versi lirici, che nessuno degli ipotetici membri di questa scuola proposti da Page, cioè Clona di Tegea e Sacada di Argo, è associato nelle fonti disponibili (sostanzialmente il *De Musica* pseudo-plutarco: 1132c-d e 1134a) all'elegia di lamento, ma semplicemente a ἔλεγχοι aulodici, e infine che la tesi di un Olimpo (di cui *Suda* o 219 dice che è auleta e poeta di μέλη ed ἑλεγεῖα) autore di elegie di lamento fondata su *schol.* Ar. *Eq.* 9, che gli attribuisce θρηνητικοὶ νόμοι, non è giustificata da quanto compare nel testo aristofaneo, da cui si può solo dedurre che fu autore di un *nomos* auletico lamentoso. Il mitico Olimpo, in ogni caso, non sarebbe associabile ad ambiente dorico, quanto piuttosto misio.

⁴⁴ Oltre che in Tr. 119, si trova in *IT* 146, 1091, *Hel.* 185 e *Hyps.* 258.

⁴⁵ Queste occorrenze teatrali si concentrano tutte tra il 415 e il 408/7.

⁴⁶ West (1974, 6) osserva che successivamente compare al plurale, col valore di «lament» (e.g. Ap. Rh. II 782) oppure di «'elegiacs', without regard to content».

denominazione⁴⁷, non consisteva in lamenti e prese il nome di ἔλεγεῖα ed ἐλεγεία per il metro usato;

2) quella avanzata da Bowie (1986), secondo cui a) ἔλεγχος indica ciò che si definisce elegia/genere elegiaco, b) probabilmente significa anche «a song sung to the *aulos*»⁴⁸ (e, forse, anche «that was sung chiefly at symposia») poiché, benché l'aulo accompagnasse anche altri generi, le canzoni aulodiche in metro elegiaco erano in proporzione maggiore (così come il metro elegiaco non era il solo metro dell'ἔλεγχος, ma era predominante), c) Euripide per primo usa ἔλεγχος con l'accezione di «sung lament», valore che testimonia una 'moda' in quegli anni (415-407 ca.), forse dovuta a un contemporaneo del tragediografo che poteva aver proposto per ἔλεγχος il valore di 'lamento' sulla base dell'uso del 'distico elegiaco' negli epigrammi funerari e dell'etimologia da ἔλγειν, d) se il termine ἔλεγχος era associato al metro elegiaco già negli anni Venti del V secolo, come Bowie crede, l'uso di tale metro nell'*Andromaca* euripidea dimostra che la teoria era corrente già dal 425⁴⁹;

3) quella più recente di Lambin (1988)⁵⁰, sviluppata poi da Paterlini (2001), secondo cui ἔλεγχος non varrebbe né 'elegia', né 'lamento', ma definisce un *nomos*, «una di quelle originarie linee melodiche, fisse e tradizionali», che potevano adattarsi a vari generi e metri ed erano distinte solo sulla base dello strumento della *performance*. A questa conclusione porterebbe soprattutto [Plut.] *Mus.* 1132d, che nomina l'ἔλεγχος tra i *nomoi* aulodici delle origini. La studiosa ritiene anche che l'aggettivo ἄλυρος, usato da Eur. *IT* 146 e *Hel.* 185⁵¹, confermerebbe la natura aulodica della linea melodica. Se la tesi dell'ἔλεγχος come *nomos* pare fondata e convincente, non sembra così sicuro interpretarlo come esclusivamente trenodico. I luoghi euripidei in cui compare fanno pensare eventualmente a una linea melodica

⁴⁷ Si usano i termini ἔπη, ὁιδή, ποίησις prima di ἐλεγεία.

⁴⁸ Aloni-Iannucci (2007, 101-106) sostengono che l'aulo era certamente lo strumento di accompagnamento della *performance* a simposio, ma ritengono che ciò non vada generalizzato. Alcuni elementi farebbero dubitare di un'esecuzione *sempre* aulodica: i riferimenti alla lira in Teognide (e.g. 531-534), l'aggettivo ἄλυρος associato a ἔλεγχος in Eur. *IT* 146 e *Hel.* 183, il caso di *Hyps.* 250ss., in cui si descrive Orfeo che con la κιθάρα grida un ἔλεγχος dando il ritmo ai rematori, Archil. fr. 1 W.², in cui il poeta afferma di conoscere il δῶρον delle Muse, se si interpreta l'espressione come definizione della lira donatagli al momento dell'iniziazione. Secondo gli autori alcune *performances* erano aulodiche, quelle più dialogiche, mentre altre potevano essere 'liriche', quelle intonate da un simposiasta che esprimeva un punto di vista unico, forte e autorevole.

⁴⁹ Aloni-Iannucci (2007, 17-19) sostengono che, nonostante la tesi di Bowie sia oggi quella prevalente, è innegabile che alcuni elementi complichino il quadro: l'uso del distico nel canto di lamento nell'*Andromaca*, e l'uso da parte di Euripide e Aristofane del termine con il valore di «canto triste e lamentoso», mentre l'«elegia» contemporanea non aveva affatto questo carattere. Gli autori concludono dicendo che tale connotazione di ἔλεγχος doveva essere determinata «forse non dall'origine o da una tradizione elegiaca regionale, ma comunque da una qualche forma di elegia in cui il lamento e l'elaborazione del lutto erano dominanti».

⁵⁰ Lambin (1988) si pone sulla stessa linea di Rosenmeyer (1968), che però non è citato dallo studioso francese. Entrambi concludono che ἐλεγείον abbia un'origine distinta da ἔλεγχος: ἐλεγείον deriverebbe dall'esametro epico ionico (Lambin propone anche un'etimologia < ἔλιξ, ἐλίχη, ἐλίττω, cf. lat. *versus*, con perdita dell'aspirazione per contaminazione con ἔλεγχος), mentre ἔλεγχος sarebbe una melodia di origine orientale e adottata poi dai Greci tra i *nomoi* aulodici. Rosenmeyer (p. 229) sostiene anche che l'ἐλεγείον, il metro elegiaco, non fosse necessariamente cantato (e non fosse necessariamente intonato con accompagnamento dell'aulos), anche sulla base della dedica di Echembrotos. In questo passo, in realtà, si dice αἰδῶν μέλεα καὶ ἐλέγους, dunque è giusto concludere, come fa Paterlini (2001, 187 n. 12), che in [Plut.] *Mus.* 1134a l'espressione μελῶν τε καὶ ἐλεγείων μεμελοποιημένων «evidenzia che lo Ps.Plut. dà al termine ἐλεγείων valenza non musicale, mentre la presenza del verbo αἰδῶν indica l'accezione musicale di ἐλέγους nel brano di Pausania».

⁵¹ Paterlini (2001, 189), difende giustamente l'eccellente congettura νόμον per il tradito γάμων di Matthiae in *Hel.* 188.

dal tono triste, che però è spesso specificata da altri termini che portano all'ambito trenodico e che fanno dunque pensare che il termine non racchiuda in sé il valore di melodia trenodica: in *Tr.* 119 è specificato da δακρύων⁵², nell'*Ifigenia Taurica* in un caso è accompagnato dall'aggettivo ἄλυρος (v. 146)⁵³ e in un altro descrive il grido dell'alcione a cui il Coro paragona il proprio canto triste di nostalgia (v. 1091), in *Hel.* 185 ha ἄλυρος come epiteto, in *Hyps.* 258 ἰήιος e, forse, Ἀσιᾶς⁵⁴. Ritengo quindi che si trattasse di una linea melodica che si poteva adattare a situazioni di lamento, ma non esclusivamente trenodica e luttuosa⁵⁵.

Merita attenzione anche l'aggettivo ἄλυρος, che, come si è visto, qualifica ἔλεγχος in Eur. *IT* 146 e *Hel.* 183 ed è affine all'aggettivo ἀχόρευτος che definisce il lamento di Ecuba in *Tr.* 121. Aggettivi come ἄλυρος⁵⁶, ἀκίθαρις⁵⁷, ἀφόρμικτος⁵⁸, ἄχορος o ἀχόρευτος⁵⁹ compaiono frequentemente in tragedia, spesso in contesti lugubri o tristi. Diggle (1994b, 101s.) sostiene che poiché la lira è uno strumento usato in occasioni di musica di festa e di gioia allora ἄλυρος si associa a una musica dal carattere opposto⁶⁰. Denniston-Page (1957, 156) sostengono più recisamente che di fatto, nei casi in cui compare, l'aggettivo significa «gloomy», poiché i lamenti erano intonati sull'aulo. Quanto sostiene Diggle è certamente vero per casi come Aesch. *Supp.* 681s. (ἄχορον ἀκίθαριν / δακρυογόνον Ἄρη), Soph. *OC* 1222 (riferito alla μοῖρα dei morti) ed Eur. *Ph.* 1028 (riferito al lugubre canto della sfinge). D'altro canto si deve notare che: a) in casi come quelli sopraccitati il valore di 'triste', 'lugubre' sembra derivare dall'assenza

⁵² È interessante notare che Euripide usa l'espressione δακρύων μέλος in *Hipp.* 1178, che può far supporre ἔλεγχος ~ μέλος.

⁵³ *IT* 143ss. ἰὼ δμωαί, / δυσθρηνήτοις ὡς θρήνοις / ἔγκειμαι, τᾶς οὐκ εὐμούσου / μολπᾶς ἀλύροις ἐλέγους, αἰᾶ, / ἐν κηδείοις οἴκοισιν.

⁵⁴ Per questo passo si veda l'accurata e aggiornata discussione di Paterlini 2001, 190-194. La studiosa critica l'interpretazione di Kannicht (1969, 73), secondo cui ἔλεγχος ἰήιος indicherebbe un peana, e ritiene che anche qui si tratti di una melodia lamentosa, caratterizzata inoltre dall'epiteto di «asiatica», anch'esso, come pure ἰήιος riscontrabile in contesti trenodici (cf. *IT* 179ss. e *Ph.* 1036s., *El.* 1210). La scena troverebbe un *locus similis* in Eur. *Phaeth.* 67ss. Diggle, dove il canto lamentoso dell'usignolo scandisce l'uscita dei pastori, dei cacciatori e dei marinai all'alba. Più che la scena del *Fetonte*, però, a spiegare la presenza di un *nomos* lamentoso in questo caso, sembra convincente l'idea di Lambin (1988), che motiva la scelta euripidea sulla base del sentimento, del tono lamentoso della protagonista. Relativamente all'epiteto Ἀσιᾶς, che i codici trasmettono al nominativo concordato con κίθαρις, è vero, come ritiene Paterlini (*ibid.*), che risulterebbe insolito accanto a un altro epiteto di luogo (Θρηῖσσα) e che dunque è forse preferibile accogliere Ἀσιᾶδ' di Beazley, ma non escluderei la *lectio* trasmessa dai codici sulla base del fatto che l'epiteto Θρηῖσσα è attestato per la cetra di Orfeo mentre Ἀσιᾶς non lo sarebbe. Quest'ultimo è infatti attestato per lo strumento del mitico cantore (o, meglio, lo strumento che Orfeo insegna a suonare a Euneo) proprio in *Hyps.* 622.

⁵⁵ Kannicht (1969, 73) ritiene che Euripide abbia accolto ἔλεγχος nel lessico poetico come *vox media* col valore di μέλος o μοῦσα. *Gr*² 653 lo rende con «melodia, canto». In Ar. *Av.* 217 gli ἔλεγχοι sono quelli del lamentoso usignolo.

⁵⁶ Vd. Soph. *OC* 1222, Eur. *Al.* 447, *IT* 146, *Hel.* 185, *Ph.* 1028 e cf. Alex. 167,6 K.-A.

⁵⁷ Vd. Aesch. *Supp.* 681.

⁵⁸ Vd. Aesch. *Eu.* 332 (= 345).

⁵⁹ Vd. Aesch. *Supp.* 635 e 681, Soph. *El.* 1069, *OC* 1222, Eur. *Tr.* 121, *Cy.* 124 e cf. Telest. *PMG* 805,1.

⁶⁰ Cf. Platnauer 1938, 73; Dale 1961, 89s.; Mastronarde 1994, 440.

della lira non in quanto strumento gioioso contrapposto all'aulo triste, ma in quanto parte del tradizionale mondo musicale, come anche la φόρμιγξ e la danza, e quindi l'aggettivo sembra corrispondere a 'non musicale' (cf. ἄμουσος in Eur. *Ph.* 807); *b*) il caso di *Ph.* 791 κῶμος ἀναυλότατος, citato da Diggle come caso affine, sembra differente, poiché l'aggettivo nega lo strumento proprio, essenziale del κῶμος⁶¹; *c*) ci sono casi in cui questi aggettivi hanno valore letterale, come *Al.* 445-447 e *Cy.* 124⁶²; *d*) non sembra necessario dedurre in ogni occorrenza di ἄλυρος il valore tecnico di 'aulodico' o 'auletico'⁶³, anche perché l'aulo era strumento non solo atto all'accompagnamento di θοῖνοι, ma usato pure in contesti gioiosi⁶⁴ e proprio in tragedia, dove l'aggettivo ἄλυρος è usato, l'aulo accompagna canti tristi o felici; *d*) nel passo delle *Troiane*, infine, l'aggettivo ἀχόρευτος non sembra semplicemente indicare la tristezza degli eventi che Ecuba lamenta⁶⁵, ma alludere sia al *non*-accompagnamento

⁶¹ L'espressione di Soph. fr. 699 μέλη ἄναυλα (con. Bergk 1833 : ἄνανδα cod.) che descrive probabilmente i dolori di Filottete ha, invece, valore generico di 'non musicali'.

⁶² In *Al.* 445-447 si contrappongono inni con lira a canti senza lira e, quindi, l'aggettivo ἄλυρος può valere letteralmente o alludere all'accompagnamento di un altro strumento, forse l'aulo (avrà questo valore certamente in Arist. *Rh.* 1408a, come sostiene Dale 1961, 89s.). Fantuzzi (2007, 178 n. 23), al contrario, ritiene che «questa interpretazione minimalistica potrebbe essere giusta, ma c'è il rischio di banalizzare quando si intende la distinzione “con lira” e “senza lira” come un puro e semplice distinguo tecnico, soprattutto in un genere letterario come la tragedia, dove [...] la musica “senza lira” ha una forte e comune valenza come simbolo funereo». In *Cy.* 124 ἄχορος definisce la terra dei Ciclopi priva di danze dionisiache.

⁶³ Wilson (1999/2000, 433s.) ritiene che vada a sostegno di questa interpretazione Soph. fr. 849 R.² ἔναυλα κωκυτοῖσιν, οὐ λύρα, φίλα.

⁶⁴ Vd. Eur. *Al.* 345ss., *El.* 879 (autoreferenziale), *Ph.* 791 (cf. *supra*), *Ba.* 380. Vd. anche Arist. *Probl.* 917b 19s. διὰ τί οἱ πονοῦντες καὶ οἱ ἀπολαύοντες αὐλοῦνται; ἢ ἵνα οἱ μὲν ἤττον λυπῶνται, οἱ δὲ μᾶλλον χαίρωσιν. Cf. Cerri 1976 (su Theogn. 1041s.), Parker 2004, 149s. e Kyriakou 2006, 89. Il suono dell'aulo, come osserva Cerri (*ibid.*), è caratterizzato come lamentoso già in Pind. *P.* 12 e Ar. *Eq.* 10 ed «è certamente da questa notazione impressionistica [...] che derivò in un secondo tempo la dottrina dell'originaria funzione trenodica dell'aulo». È opportuno ricordare che l'aulo è associato al lamento nelle fonti iconografiche dal VI sec. (cf. Reiner 1938, 67-70): si veda West (1992, 23) per alcuni esempi iconografici dell'uso dell'aulo durante riti funerari. Garland (1985, 142s.) sostiene che, sebbene sia chiaro che auleti erano presenti durante l'ἐκφορά, non risulta altrettanto sicura la loro presenza durante la πρόθεσις. I passi che cita a supporto di questa affermazione, in realtà, Plat. *Lg.* 800e e Poll. IV 75, parlano rispettivamente di cantori a pagamento che accompagnano il morto con canti carii e del carattere trenodico dell'aulo cario. A testimonianza della non-esclusività dell'aulo in ambito trenodico, si veda Apollo che con la lira risponde al lamento dell'usignolo in Ar. *Av.* 209ss.; in Eur. *Hel.* 171 Elena chiede alle Sirene anche le φόρμιγγες (cf. *infra*). West (*ibid.* n. 42) cita un'idria corinzia del 560 ca. (Louvre E 643; cf. Wegner 1963, 41) in cui una delle Nereidi che lamenta la morte di Achille regge in mano una lira; Palmisciano (2003, 105 n. 43) – che ritiene che il lamento funebre fosse accompagnato esclusivamente da strumenti a fiato – obietta che è probabile sia un oggetto appartenuto al morto a cui viene restituito come offerta funebre.

⁶⁵ Secondo Biehl (1989, 134) l'aggettivo, che accanto ad ἄταξ non ha una funzione definitiva, attraverso la litote e la posizione di rilievo a fine verso permette di cogliere ancora una volta il dolore che deriva dal cambiamento di sorte. Fantuzzi (2007, 183) pensa che sia «un tema che deve restare estraneo alle danze».

da parte del Coro, quindi al lamento solitario⁶⁶ della regina, sia alla danza *non-danza* che sta eseguendo (come si è visto, il *θούριος* poteva essere danzato dal Coro che lo intonava)⁶⁷. Se è vero quanto sostiene Fantuzzi (2007) sulla musa del dolore, una musa

⁶⁶ Il tema del lamento solitario assume in Euripide maggiore rilevanza e ad esso corrisponde un aumento di lamenti di personaggi soli in scena rispetto agli altri tragici e la presenza di monodie trenodiche, assenti altrove. A confronto con Eschilo e Sofocle, in Euripide non solo aumenta notevolmente la percentuale di personaggi (anche di bassa estrazione sociale) che pronunciano un lamento rispetto a quella dei lamenti corali, ma ci sono quattro casi di lamento solitario sulla scena (*Med.* 1-95, *Hec.* 59-97, *Andr.* 91-116, *Tr.* 98-152; altrove solo [Aesch.] *Pr.* 88-100 e *Soph. El.* 86-120, su cui vd. Finglass (2007, 118s.), che ne evidenzia le caratteristiche ‘euripidee’) e gli unici esempi di monodie di lamento (*Hec.* 1056-1106, *Ion* 859-922, *IA* 1283-1335, fr. 122 K. Vd. Schauer 2002, 259s. e 277-290). Segal (1989, 354s.) ritiene che in Euripide si metta in discussione la funzionalità dei lamenti rituali: «in the ritual acts or cultic foundations with which he often ends his plays, he calls attention to the community of the theater, the solidarity of feeling produced by the group experience of those ritual actions (as in the closing dirge of *Hippolytus*); but he simultaneously intimates the unsatisfactoriness or even the emptiness of those communal forms in the face of the suffering that the audience has just experienced (as in the *Trojan Women* and the *Bacchae*)». Si veda anche Arnould (1990, 57ss.), che a proposito del pianto in solitudine osserva come rispetto all’*epos* in cui l’eroe maschile piange da solo in mezzo alla natura (e.g. sulla riva del mare) poiché vuole che lo circondino elementi perenni che non lo tradiscano, e le donne gemono da sole in casa, il luogo della solitudine e dell’intimità, è notevole l’innovazione euripidea di presentare donne come la Nutrice della *Medea* ed Ecuba delle *Troiane* che piangono fuori dal palazzo; ci sarebbe però una differenza tra il pianto solitario nell’epica e quello in tragedia: nell’*epos*, se si esclude la rappresentazione di lamentazioni funebri collettive, sono descritte lacrime individuali, in tragedia invece si hanno anche pianti collettivi e il pianto individuale dell’eroe risalta come ancor più solitario e doloroso; in Euripide, sebbene le monodie comincino a prevalere sulle parti corali, il tragediografo non rinunciava all’espressione del pianto della folla, accentuando, però, il patetismo attraverso l’adozione di caratteri ‘monodici’: spesso «Euripide aime passer d’un pluriel indifférencié à un singulier à valeur générale», come Timoteo in *Pers.* 98ss. Battezzato (1995, 154-176), dimostra come nell’arco della produzione euripidea venga violata la struttura tradizionale del lamento rituale in cui a quello individuale (ἑξάοχος) segue quello collettivo (Coro): da un rovesciamento delle parti a cominciare dall’*Eracle*, si arriva all’abbandono del *kommos* antifonale a vantaggio della monodia nelle tragedie posteriori alle *Troiane* (dopo la sperimentazione dell’antifonalità nei trimetri). Il pianto in solitudine pone in risalto l’isolamento e l’abbandono del singolo a un disperato dolore e accentua il patetismo. Sembra verosimile, inoltre, che all’abbandono della ripetitività antifonale (con l’uso dei *refrain*) corrisponda una maggiore *poikilia* musicale, che Euripide ha modo di sperimentare nelle monodie di lamento. L’aumento delle trenodie monodiche rispetto alla forma tradizionale del *kommos*, che ancora si trovava nelle tragedie eschilee, infatti, sembra motivato da una volontà di sperimentazione musicale, dato che la nuova forma si prestava maggiormente al virtuosismo rispetto al canto corale (la monodia di Antigone nelle *Fenicie*, in metro dattilico estremamente regolare, pare un’eccezione). Si tratta inoltre di voci di personaggi femminili, spesso orientali, che, come osserva Csapo (1999/2000, 424s.), erano «suited to the emotional abandon and uncontrolled vicissitudes of the music» (cf. anche Hall 1999, 112). Ci si può domandare se l’espressione si possa riferire alla situazione contemporanea, che non permetteva forme elaborate di *threnoi* (cf. Alexiou 2002, 4ss.). Foley (1993, 106s.) sostiene che nell’arte figurativa le rappresentazioni di riti funebri di V sec. mostrano atteggiamenti più controllati e introspettivi rispetto a quelle del secolo precedente. In tragedia, però, è più difficile valutare se si rispecchiassero alcuni cambiamenti avvenuti a livello politico, legislativo: «we do not expect from tragedy any direct reflection of contemporary Athenian social practice». Proprio perché il lamento in scena non rispecchiava esattamente le pratiche rituali contemporanee, credo che anche ἄρχορευτος si riferisse piuttosto a quanto avveniva in scena.

⁶⁷ Cf. *supra* p. 15 n. 11. Battezzato (2005, 81 n. 39) dice che i movimenti ripetitivi del rituale funebre possono essere descritti come una sorta di danza. Cf. già Alexiou (2002, 6), che, a proposito del rituale funebre, afferma che «since each movement was determined by a pattern of ritual, frequently accompanied by the shrill music of the *aulós* (reed-pipe), the scene resembled a dance, sometimes slow and solemn, sometimes wild and ecstatic» (le sue affermazioni si fondano, comunque, solo sui drammi euripidei). Vd. anche Delavaux-Roux (2002), soprattutto per un’analisi della gestualità funebre in alcune testimonianze iconografiche. Per la raffigurazione di una danza circolare attorno alla *kline* del must have defunto (*circumambulatio*) cf. Ahlberg 1971, 299s. (che gli attribuisce «a magic significance»), Garland 1985, 30, e soprattutto l’accurata analisi di Pedrina (2001, 35-39) in particolare su un frammento di

descritta come distorsione, negazione, etc., è altresì vero che in questo passo la regina afferma chiaramente che «anche questa è *musica*» per coloro che si trovano in disgrazia: se cioè tale musica suona come *non-musica* per il pubblico della *polis* e ancor più per un pubblico in festa⁶⁸, per chi soffre la musica di lamento, ἡ ἄταξ κελαδεῖν ἀχορεύτους, è una ‘forma di musa’ adeguata al proprio stato d’animo⁶⁹.

Già a partire dalla *Medea*, però, Euripide presenta espressioni di sfiducia rispetto all’efficacia della musica come cura del dolore, o perlomeno un certo tipo di musica. È evidente una totale disperazione in certi personaggi, che teorizzano anche che l’unica soluzione sia la morte. La Nutrice che all’inizio della *Medea* trovava sollievo nel lamento in solitudine, ai vv. 190-203 esprime una riflessione teorica sulla funzione terapeutica della poesia⁷⁰: al Coro di Corinzie, che hanno espresso l’intenzione di chiamare fuori Medea per darle conforto come amiche⁷¹, la Nutrice risponde sottolineando la difficoltà a persuaderla e teorizzando il bisogno di trovare canti che sappiano curare (ἀκεῖσθαι) gli odiosi mali degli uomini: σκαίους δὲ λέγων κοῦδέν τι σοφοῦς⁷² / τοὺς πρόσθε βροτοὺς οὐκ ἂν ἀμάρτοις, / οἵτινες ὕμνους ἐπὶ μὲν θαλίαις / ἐπὶ τ’ εἰλαπίναις καὶ παρὰ δείπνοις / ἥρυντο βίῳ τερπνὰς ἀκοάς· / στυγίους δὲ βροτῶν οὐδεὶς λύπας / ἥρκετο μούσῃ καὶ πολυχόρδοις / ᾠδαῖς

treppiede di pisside attica del 580-570 (Atene, Mus. Arch. Naz. 12960; cf. *o.c.* 225 fig. 15) e su un *pinax* funerario attico del 510 (Atene, Mus. Arch. del Ceramico 677; cf. *o.c.* 264 fig. 43). La studiosa si concentra sulla posizione dei piedi sollevati con ginocchia piegate (simbolo di movimento) e sulle posizioni delle braccia, ad esempio con le mani unite al di sopra del capo, un vero e proprio schema di danza.

⁶⁸ Come sostiene Segal (1993, 16), «tragic poetry [...] extends the Homeric paradox of “joy in lamentation” to new areas and gives it a new intensity, especially in its choral lyrics [...]. The Muse of Tragedy has little of the radiance and sheer delight that attend the Muses’ presence in Epic. When the tragic Muse is present, it is often in the form of negated music».

⁶⁹ Giustamente Di Benedetto (1971, 223s.) osserva che *Tr.* 608s. e 120s. sono teorizzazioni direttamente connesse a quanto avviene sulla scena e al canto effettivamente pronunciato dai personaggi in scena, ma assumono una forma generalizzante e soprattutto letteraria (vd. 609 μούσα ἢ λύπας ἔχει, 119ss. ἐλέγους, μούσα).

⁷⁰ Per il personaggio della Nutrice come rovesciamento del reale *status* servile (possiede pensieri, sentimenti, esprime giudizi, reazioni alle ingiustizie e pensieri democratici) e come voce che mette in discussione con dignità e intelligenza gli stereotipi condivisi dal pubblico, vd. Luschnig 2007, 160ss.

⁷¹ Per le parole degli amici come rimedio ai mali cf. anche Eur. fr. 962 e 1079 K. (entrambi *incertae sedis*).

⁷² Per il motivo della σοφία nella *Medea* si vedano López Férez 1996 e Maślanka-Soro 1996 (relativamente al personaggio di Medea). Cozzoli (2001, 37s.), all’interno di un’interessante riflessione sulla concezione del νόσος in Euripide – che comprende non solo le malattie fisiologiche, ma anche i disturbi emotivi e psichici – nota come il termine σκαίος compaia anche nel *Ditti* (fr. 339,3-6 K.), tragedia del 431, in cui si dice: καὶ γὰρ οὐκ αὐθαίρετοι / βροτοῖς ἔρωτες οὐδ’ ἐκουσία νόσος. / σκαίον τι δὴ τὸ χρεῖμα γίνεσθαι φιλεῖ. / θεῶν ἀνάγκας ὅστις ἰᾶσθαι θέλει. Nel *Bellerofonte* invece si dice (fr. 286b,4-6 K.) νόσοι δὲ θνητῶν αἱ μὲν εἰς αὐθαίρετοι, / αἱ δ’ ἐκ θεῶν πάρεσιν, ἀλλὰ τῷ νόμῳ / ἰώμεθ’ αὐτάς. Euripide, insomma, viene ad affermare che «tutte le malattie sono umane e curabili» (Cozzoli, *ibid.*).

παύειν, ἐξ ὧν θάνατοι / δειναί τε τύχαι σφάλλουσι δόμους. / καίτοι τάδε μὲν κέρδος ἀκεῖσθαι / μολπαῖσι βροτούς· ἵνα δ' εὐδαιπνοὶ / δαῖτες, τί μάτην τείνουσι βοήν; / τὸ παρὸν γὰρ ἔχει τέρψιν ἀφ' αὐτοῦ / δαιτὸς πλήρωμα βροτοῖσιν, «non sbaglieresti se dicessi sciocchi e per nulla saggi gli uomini di un tempo che inventarono canti alle feste, ai banchetti e alle cene come cose piacevoli a udirsi per la nostra vita. E nessuno ha scoperto come far cessare le odiose sofferenze degli uomini con la poesia/musica e i canti dalle molte note, sofferenze da cui morte e sventure rovinano le case. Tuttavia sarebbe un guadagno che gli uomini le curassero con i canti. Ma dove ci sono lauti banchetti, perché levare inutilmente il canto? L'abbondanza del banchetto offre già di per sé un piacere agli uomini».

Luschnig (2007, 160ss.) riconosce delle affinità tra la Nutrice e il servo che parla all'inizio dell'*Agamennone*, anch'egli fiducioso nella musicoterapia (cf. Lloyd-Jones 1978, 48-50): «his medicinal metaphor is for a more modest remedy (17), but Aeschylus' therapeutic poetry turns out to be more ambitious, political, social, even cosmic, than Nurse's longing to treat sadness with a song. The watchman uses song to keep himself awake, but the song he always comes back to is a lament for the misfortunes of the house». L'argomento è stato trattato nel dettaglio da Wilson-Taplin (1993), che sottolineano come la μολπή intonata dalla vedetta sia definita sì come ἄκος contro il sonno (cf. l'uso di ἀκεῖσθαι in *Med.* 199), ma anche come ἀντίμολπον, termine che potrebbe alludere all'ambiguità del canto che è cura contro il sonno, ma consiste anche in un lamento, cioè in un *anti*-canto, oppure all'isolata posizione della vedetta, il cui canto contrasta con quelli intonati dalla collettività nei luoghi appropriati. La μολπή sarà anche quella del Coro nella parodo dell'*Agamennone* (v. 106), anch'essa ambigua, perché a intonarla non è il Coro di celebrazione prospettato dalla vedetta, ma il Coro di vecchi che rievocano i tristi eventi passati (ai vv. 23s. i cori prospettati sono τῆσδε συμφορᾶς χάριν, espressione altrettanto ambigua). Cf. Eur. *Andr.* 120s., dove il Coro, al suo ingresso in scena, dice alla protagonista che è giunto εἴ τί σοι δυνάϊμαν / ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμεῖν. Su ἄκος e altri termini della famiglia di ἀκεῖσθαι si veda il dettagliato studio di Van Brock (1961, 75ss.), che però non elenca tutte le occorrenze tragiche. Il valore fondamentale, presente fin dall'uso omerico, è quello di 'rimedio', sia in senso medico – anche metaforico (contro la sete, la collera, la vigliaccheria) – sia materiale. È però a partire dal V secolo, in particolare in Eschilo e in Euripide, che si trovano esempi di ἄκος con valore medico applicato a sventure e a sofferenze. In Aesch. *Ch.* 538s. indica il rimedio contro i dolori che consiste nelle libagioni ordinate da Clitemnestra, in [Aesch.] *Pr.* 43 il pragmatico Kratos dice a Efesto ἄκος γὰρ οὐδὲν τόνδε θορνέϊσθαι (sul lessico medico nel *Prometeo* vd. Griffith 1983, 20s.), in Soph. *Aj.* 362s. il Coro dice al protagonista che vuole essere ucciso μὴ κακὸν κακῶ διδοῦς / ἄκος, πλέον τὸ πῆμα τῆς ἄτης τίθει, in Eur. fr. 481,17 K. si parla degli ἄκη contro i mali rivelati da Ippe agli uomini attraverso canti profetici, in *Al.* 135 il Coro dice che οὐδ' ἔστι κακῶν ἄκος οὐδέν e in *Hipp.* 599s. Fedra crede che οὐκ οἶδα πλὴν ἓν, κατθανεῖν ὅσον τάχος, / τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον. In questi casi però, a differenza di quanto avviene nella *Medea*, non si tratta mai di un rimedio contro le sofferenze che consiste in una forma di poesia o musica, se non nel *Prometeo*, dove l'utilità del θορνέϊσθαι viene negata da Kratos.

La riflessione della Nutrice è propriamente metapoetica/-musicale⁷³ (vv. 196s. μούση καὶ πολυχόρδοις / ᾠδαῖς, 200 μολπαῖσι) e fa esplicitamente riferimento alla ‘musicoterapia’, o, meglio, a un’auspicabile ‘musicoterapia’: «the τέρπνος (pleasure) that the epic poet boasts of producing (*Od.* 1.325-347 etc.) may be considered just as superfluous as the merry music (τερπνὰς ἀκοάς) that unnecessarily resounds on occasions of festivity and banquets» (Pucci 1980, 25), mentre sarebbe un κέρδος trovare una musica adatta a curare le sofferenze. La Nutrice sembra polemizzare contro i canti⁷⁴ intonati alle feste e ai banchetti, dunque contro la poesia lirica ed epica (cf. Pucci 191s. n. 11)⁷⁵, una poesia che rivendicava esplicitamente quel potere di allietare che la donna le nega o che comunque, in un’occasione gioiosa come il simposio, considera inutile⁷⁶. Giustamente Segal (1993, 21) osserva che Euripide parla di canti ai banchetti il cui scopo dovrebbe essere «not just physical or sensual, it is also moral and even psychological, alleviating the distress and pain inherent in the condition of mortality». Egli aggiunge che mentre la poesia simposiale e innica fa dimenticare le pene attraverso un gioioso svago (cf. Hes. *Th.* 98-103), la musica tragica produce quasi l’effetto opposto; d’altro canto «the effect of tragedy constitutes a kind of inoculation against unexpected suffering, a remainder that a life cannot be called happy until its last day is past». La Nutrice, però, sembra riflettere sul potere della musica in termini diversi: parla sì di eventi drammatici (che costituiscono, in fondo, il tema della

⁷³ Cf. Mastronarde 2002, 201. Giustamente Vox (2003, 830 n. 5) sottolinea che la polemica investe non solo l’aspetto verbale, ma anche quello musicale.

⁷⁴ Il termine usato da Euripide è ὕμνοι, che, come osserva Gentili (2006, 64), era usato in epoca arcaica e classica (ma non in Platone) con un significato onnicomprensivo rispetto alla produzione melica. Vox (2003, 830 n. 3) ritiene che anche gli altri termini μούση καὶ πολυχόρδοι ᾠδαί e μολπαί non contribuiscano a individuare alcun genere specifico.

⁷⁵ Gentili (2006, 70 n. 52) osserva che Euripide si sta riferendo a tutta la tradizione poetica precedente, non solo per l’uso di ὕμνοι, ma anche per la presenza, oltre a δεῖπνον, di θαλίσαι ed εἰλαπίναι, «che designavano il banchetto solenne anche in cerimonie festive di carattere pubblico»: fa dunque riferimento non solo alla poesia simposiale ed aedica (cf. Fraenkel *ap.* Page 1952, 85, seguito da Paduano 1968, 343 e Di Benedetto 1971, 235, secondo cui c’è una critica specifica a *Od.* VIII e ai canti di Demodoco), ma anche a quella corale. Tedeschi (1985, 36s.) interpreta le tre forme di convivialità come «feste in onore degli dèi» (θαλίσαι), «banchetti celebrativi» (εἰλαπίναι), «conviti cui solitamente faceva seguito il simposio, occasione di canti e di danze» (δεῖπνα), in cui si eseguivano rispettivamente «i tre tipi principali di poesia: l’aedica agonale, la lirica corale celebrativa e la lirica monodica conviviale; in quest’ultima è evidentemente compresa la produzione elegiaca e giambica». Certamente l’espressione τερπνὰς ἀκοάς richiama l’uso di τέρειν nei poemi omerici come uno dei poteri della poesia.

⁷⁶ Concordo con Paduano (1968, 343) sul fatto che vi sia un «ripudio di una concezione edonistica della poesia» (cf. anche Gentili 2006, 70s.), ma non ritengo che vi siano gli indizi per sostenere che «il suo dover essere è la presenza simpatetica nel dolore». Crane (1990) ritiene che la polemica della Nutrice contro la *communis opinio* secondo cui il canto a banchetto contribuisce ad alleviare o dimenticare i dolori rientri in una polemica più ampia contro i costumi tradizionali del simposio diffusa a partire dagli anni Trenta del V secolo (e.g. Ar. *Nu.* 1351ss., Plat. *Prot.* 348a, *Symp.* 176e, Plut. *Alc.* 2,6). Lo studioso, però, non pone la sua attenzione sul tema della cura dei dolori attraverso una nuova forma di musica.

tragedia), ma evidenzia la mancanza di una musica, di una poesia in grado di curare tali sofferenze fuori da una situazione gioiosa e ricca di altre ‘consolazioni’ come quella di chi prende parte a un simposio. Più precisamente, la Nutrice polemizza sia mettendo in luce l’inutilità del τέρειν in un’occasione già gioiosa, sia evidenziando il fallimento nel raggiungere lo scopo ‘terapeutico’ contro il dolore: la poesia fino a quel momento, insomma, non aveva adempiuto al compito di curare le pene umane⁷⁷. Sembra importante rilevare un elemento a cui i numerosi studiosi che si sono occupati di questi versi non hanno rivolto particolare attenzione, cioè che si pone l’accento sul contesto in cui la poesia auspicata dovrebbe operare. La Nutrice dice che i poeti precedenti sono stati sciocchi a inventare canti che allietano alle feste e ai banchetti, dove inoltre c’è già altro ad allietare, e non hanno invece trovato una musica che curi chi soffre gravi pene, lutti, una musica più utile ‘socialmente’. Ella sembra fare una netta distinzione tra i due àmbiti, e ciò non sorprende se si pensa che chi si trovava in lutto, e specie le donne (e qui è una donna, e in riferimento ai dolori della padrona, a lamentarsi), non godeva probabilmente delle gioie dei banchetti (cf. il gesto estremo di Admeto in Eur. *Al.* 430s., che vieta per un anno qualsiasi tipo di musica)⁷⁸. La Nutrice, infatti, è uscita precedentemente dalla casa a pronunciare proprio un solitario lamento consolatorio. Vox (2003, 834) sostiene acutamente che è verosimile che «la nutrice stia pensando al tipo di poesia già sperimentato, con poco successo, da lei e dalla stessa Medea retroscenica, non destinato affatto ad un pubblico, ma del tutto privato, e strettamente monologico». Si può dunque concludere che la Nutrice comunichi l’esigenza di una nuova forma di canto di lamento, che sia musicoterapico. Le parole della donna sono state considerate da molti come una descrizione da parte di Euripide dell’essenza della tragedia (cf. e.g. Murray 1913b, 83s.) e del compito, dello scopo del poeta tragico, un’interpretazione certo suggestiva, ma difficile tanto da confutare quanto da provare⁷⁹. Ciò che pare innegabile è che l’espressione στυγίους δὲ βροτῶν ... λύπας ... ἐξ ὧν θάνατοι δειναί τε τύχαι σφάλλουσι δόμους esprime il contenuto caratteristico del

⁷⁷ Vox (2003, 830) ritiene che la poesia da Esiodo in poi avesse esplicitamente rivendicato, oltre al potere di allietare (τέρειν), anche quello auspicato dalla Nutrice (cf. Hes. *Th.* 55 e 102s.).

⁷⁸ Cf. però Theogn. 1217s., dove si presenta un precetto simposiale che esorta a non ridere e manifestare le gioie personali se si è seduti con chi è stato colpito dal dolore.

⁷⁹ Eric Csapo e Peter Wilson, in occasione di un seminario all’Università di Sydney (maggio 2010), hanno ipotizzato che potesse trattarsi di un’affermazione programmatica, forse anche in polemica con Eschilo e Sofocle e con la loro musica tragica.

genere tragico o, quantomeno, di questo dramma⁸⁰. Pucci (1980, 28ss.) sostiene che il poeta σοφός a cui la Nutrice fa riferimento sia il poeta tragico, che produce il paradossale κέρδος delle lacrime come cura dei mali, attraverso metodi alternativi al tradizionale lamento: a) la pietà che genera una percezione di nobiltà (cf. *supra* su *Med.* 54-58)⁸¹, b) la meditazione sui mali che possono capitare all'uomo (la teoria di una τέχνη ἀλυπίας in Euripide è già di Diano (1968), che conferisce particolare importanza a Eur. fr. 964,1-6 K.⁸²), c) il sacrificio (e.g. la vendetta di Medea intesa come sacrificio per ristabilire un ordine). La tesi della «self-pity», come si è detto (vd. *supra* p. 14), non pare convincente, e in generale sembra che in tal modo si sovrainterpretino le parole della Nutrice e le si attribuiscono teorie che – seppure possono essere accolte come valide ipotesi interpretative della tragedia come genere o, in particolare, della tragedia euripidea – non sono espresse dal personaggio. Giova inoltre notare che in questa 'polemica' si usa un lessico prettamente poetico-musicale, che richiama il potere curativo della poesia, del canto: si notino ὕμνους, μούση καὶ πολυχόρδοις ὥδαῖς, μολπαῖσι, βοήν.

Al contrario Diano (1968, 215ss.), le cui tesi sono in parte riprese dallo studio di Pucci, attribuisce nel suo saggio grande importanza al potere del λόγος del canto nel θέλγειν, fin dai poemi omerici, e anche l'opera di Euripide è indagata prevalentemente secondo questa prospettiva⁸³. Lo studioso cita infatti i frr. 962, 1065 e 1079 K., dove si parla però dei λόγοι degli amici come consolazione o di λόγοι per combattere la paura. Questi esempi non costituiscono affatto una riflessione metapoetica o metamusicale come nel caso della *Medea*, che Diano cita, trovandovi un nesso con passi dall'*Elena* di Gorgia, e.g. VS 82 B 11,10⁸⁴, con

⁸⁰ Cf. Cunningham (1954, 154), che ritiene che Euripide, esprimendo come scopo della poesia quello di porre fine alle odiose sofferenze che portano alla distruzione delle case, «suggests a mode of analysis of the drama».

⁸¹ Cf. anche Lanata 1963, 170: «Euripide anticipò in qualche modo intuitivamente».

⁸² I versi sono pronunciati da Teseo, ma incerta è l'attribuzione a una tragedia (Diano 1968, 266ss. ritiene che possa integrare la presunta lacuna che segue a *Supp.* 179, ma si veda Garzya 2003 per la difesa del testo tràdito): ἐγὼ δὲ παρὰ σοφοῦ τινος μαθὼν / εἰς φροντίδας νοῦν συμφορὰς τ' ἐβαλλόμεν, / φυγὰς τ' ἐμαυτῷ προστιθεὶς πάτραις ἐμῇς / θανάτους τ' ἁώρους καὶ κακῶν ἄλλας ὁδούς, / ἵν' εἴ τι πάσχοιμι ὧν ἐδόξαζον φρενί, / μή μοι νεῶρες προσπесὼν μᾶλλον δάκοι.

⁸³ Si noti come Plat. *Resp.* 601b distingua il potere di metro, ritmo, musica sull'uditorio rispetto alla poesia come semplice parola.

⁸⁴ Si tratta della celebre descrizione – che contiene peraltro idee dalla lunga tradizione, come quella dell'arte come inganno – del processo psicologico e gnoseologico attraverso cui la parola persuade la ψυχή: αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινόμενῃ γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωδῆς ἐθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὖρεσθαι, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα. Il riferimento gorgiano ha fatto pensare ad alcuni studiosi (e.g. Rostagni 1955, 158 e Diano stesso, *o.c.* 265) in particolare alla poesia tragica di cui il pubblico di Gorgia aveva una concreta esperienza, sebbene l'autore non la nomini e al par. 13 elenchi tra i generi che testimoniano tale effetto persuasivo le dissertazioni di fisica, gli agoni oratorî, le dispute filosofiche. Gli effetti descritti secondo alcuni saranno ripresi nella *Poetica* di Aristotele, ma si veda Untersteiner 1949, 100:

l'espressione νηπενθεῖς ἀκροάσεις, «declamazioni/lezioni contro il dolore» di Antifonte⁸⁵ e con Plat. *Resp.* 606e⁸⁶. Poiché in questi esempi si parla di ἔλεος, ma provato nell'assistere alla rappresentazione del dolore di qualcuno (cosa che è assente in Euripide, come osserva Di Benedetto 1971, 231ss.), lo studioso specifica che la pietà può essere anche quella che chi soffre ha di se stesso: alcuni usi non euripidei possono confermare questa idea, non però gli esempi euripidei (e.g. *IT* 484-486) citati per dimostrare la presenza di questo concetto nel tragediografo. Diano cita poi il fr. 573 dall'*Enomao*⁸⁷ in cui compare il tema del piacere delle lacrime: l'azione dei gemiti di chi soffre rispetto al dolore nell'animo è espressa, oltre che da λύω, dal verbo κουφίζω, che compare anche in Ar. *Pol.* 1342a11. Per questa affinità lo studioso ritiene che l'esempio euripideo sia «già Aristotele». È evidente, però, che c'è una differenza fondamentale: qui è colui che intona il lamento e piange a ricevere questo vantaggio per il suo cuore; nel passo aristotelico citato si teorizza invece la κάθαρσις che avviene nello spettatore della tragedia⁸⁸. Diano conclude il suo studio trattando di Eur. *Supp.* 176-183, dove compare la celebre affermazione sullo stato 'psicologico' che la composizione della poesia richiede all'autore: non si tratta però della teorizzazione della catarsi tragica e non si dice che il poeta stia componendo canti di lutto, ma, come sostiene Di Benedetto (1971, 234), «si vuol dire [...] che il poeta non può arrecare diletto agli altri se egli stesso è internamente addolorato».

Ci si può infine chiedere se l'uso del termine πολύχορδος in riferimento alla musica che *non* ha fornito una cura contro il dolore sia spia di un certo tipo di musica. Denniston (*ap.* Page 1952, 85) ritiene che l'aggettivo connoti l'elaborata Nuova

«quest'interpretazione [...] è respinta da Pohlenz *Anf.*, pp. 172-174, che ammette un influsso di Gorgia su Aristotele solo nel senso che quanto nel sofista era paragone, viene usato da Aristotele a spiegare l'effetto tragico». Si veda Lanata (1963, 195-197), con un'efficace esposizione della dibattuta questione e una convincente presa di posizione contro l'interpretazione del passo come descrizione degli effetti della sola tragedia e come anticipazione della teoria aristotelica sulla tragedia. Per una posizione diversa, seppur cauta, e più aggiornati riferimenti bibliografici si veda Garzya 1987, 253s. Sugli influssi di filosofi e poeti precedenti nella teoria della catarsi tragica di Aristotele si veda Halliwell 1986, 170 e n. 3.

⁸⁵ L'espressione, dal valore diverso rispetto a quella simile in Euripide, si trova in realtà in Philostr. *VS I* 498 che, parlando di Antifonte (che aveva composto anche una *Τέχνη ἀλυσίας*), dice: πιθανώτατος δὲ ὁ Ἀντιφῶν γενόμενος ... νηπενθεῖς ἀκροάσεις ἐπήγγειλεν, ὡς οὐδὲν οὕτω δεινὸν ἐρῶντων ἄχος, ὃ μὴ ἐξελεῖν τῆς γνώμης, «poiché Antifonte aveva acquisito una grandissima forza di persuasione [...] annunciò pubblicamente lezioni contro il dolore, affermando che nessuno avrebbe potuto annunciargli un dolore tanto terribile da non poter essere da lui espulso dall'animo».

⁸⁶ Si noti che Platone descrive la reazione di chi contempla lo spettacolo di un uomo addolorato che piange (ἀλλότριά πάθη θεωροῦν).

⁸⁷ ἀλλ' ἔστι γὰρ δὴ κὰν κακοῖσιν ἥδονη / θνητοῖς ὀδυρμοὶ δακρύων τ' ἐπιρροαί· / ἀλγηδόνας δὲ ταῦτα κουφίζει φρενῶν / καὶ καρδίας ἔλυσε τοὺς ἄγαν πόνους.

⁸⁸ Si vedano le giuste obiezioni di Di Benedetto (1971, 231ss.), che a proposito della tesi avanzata da Diano (1968) e da Lanata (1963, 166-170), secondo cui in *Tr.* 608s. e *Med.* 190ss. sarebbero anticipazioni della teoria aristotelica della catarsi tragica, osserva: «nel passo delle *Troiane* [...] il pianto e il canto servono da sfogo, a giudizio del Coro, ai personaggi stessi che sono stati colpiti da un infelice destino. È vero che le parole del Coro presuppongono un atteggiamento di comprensione e di commiserazione nei confronti di Ecuba e Andromaca, ma [...] coloro che sentono compassione sono persone diverse da coloro che attraverso il pianto e il canto trovano sfogo al loro dolore». È opportuno inoltre ricordare il ruolo fondamentale della μίμησις nel produrre il piacere catartico, elemento che già basterebbe a distinguere nettamente la teoria aristotelica. Sarebbe impossibile citare l'ampia bibliografia sull'annoso problema interpretativo di Arist. *Po.* 1449b 24-28 e della κάθαρσις in Aristotele; rimando ad Halliwell 1987, 90s., 1998 (in particolare l'introduzione con una ricca rassegna bibliografica e il cap. 6) e al sintetico ma acuto commento di Gallavotti 1990⁶, 136-139.

Musica⁸⁹. Anche secondo Vox (2003, 830 n. 5) la polemica comprende pure la poesia contemporanea e l'aggettivo indica la musica virtuosistica dell'epoca. Altrove in tragedia l'aggettivo si trova solo in [Eur.] *Rh.* 548, dove definisce la voce dell'usignolo. È usato poi e.g. in Plat. *Resp.* 399c-d, Theocr. 16,45 (dove definisce il βάροβιτος di Simonide), Plut. *Un. rep. dom.* 827b, [Plut.] *Mus.* 1137a-b, 1138a (cf. anche Pherecr. fr. 155 K.-A., Plat. *Leg.* 812d-e)⁹⁰. Erano considerati πολύχορδοι strumenti (a corde) quali πηκτίς, μάγαδις, σαμβύκη, τρίγωνος, molti dei quali introdotti nel VI sec. (cf. Barker, *GMW* I 50), ma soprattutto l'aulo – strumento versatile e mimetico per eccellenza, anche prima delle modifiche apportate da Pronomo (cf. Paus. IX 12,5 e Athen. *Deipn.* XIV 631e) – che è definito tale, oltre che da Platone, in un frammento lirico adespoto (forse simonideo, cf. Poltera 2003): *PMG* 947(b) μή μοι καταπαύετ' ἐπεὶ περ ἥρξατο / τερπνοτάτων μελέων ὁ καλλιβόας πολύχορδος αὐλός; L'aulo è attaccato da Platone in quanto πολυχορδότατος (*Resp.* 399d), ma già Pindaro lo definiva πάμφωνος (*O.* 7,12, *P.* 12,19, *I.* 5,27): si può allora dedurre che una qualità che gli era riconosciuta come propria, e apprezzabile, già nel VI sec., viene usata dalla polemica conservatrice (Platone, l'autore del *De Musica*) come carattere deprecabile della Nuova Musica, che aveva fondato proprio sulla versatilità, sull'ampia gamma di suoni e sulle capacità mimetiche dell'aulo⁹¹ la propria καινοτομία⁹². Euripide usa l'aggettivo come epiteto di ὦδαί, termine che indica un canto di cui non si specifica il tipo di

⁸⁹ Sulla πολυχορδία e la Nuova Musica vd. Comotti 1972; West, *AGM* 356-372; Csapo 2004a, 212, 229ss.; Wilson 2003, 185, 2004, 271 e 304; Power 2007, 186ss.

⁹⁰ Su πολύχορδος e πολυχορδία cf. Barker, *GMW* I 57 n. 10, 64 n. 11, 132 n. 29.

⁹¹ Cf. anche Plat. *Leg.* 700e, dove si biasima l'imitazione delle aulodie con le citarodie. [Plut.] *Mus.* 1141c attribuisce già a Laso di Ermione (contemporaneo di Simonide) l'aver imitato sullo strumento a corde il polifonismo dell'aulo, benché non dica che il poeta aggiunse corde: Λᾶσος δ' ὁ Ἐρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ὕμνους, καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας, πλείοσι τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρῆσάμενος, εἰς μετάθεσιν τὴν προὔπαρχουσιν ἤγαγε μουσικὴν. Si veda a proposito di questa testimonianza Privitera (1965, 77ss.), che chiarisce a p. 82 che, poiché Laso fu il primo organizzatore dell'agone ditirambico ad Atene, lo Pseudo-Plutarco «ritenne che la musica di chi aveva gettato il seme della mala pianta, dovesse contenere, in germe, alcune caratteristiche della musica di Melanippide e di Frinide, di Timoteo e di Filosseno. Se la musica recente era degenerare per la sua inopportuna mescolanza di stili e per il suo polifonismo, mescolanza e polifonismo saranno stati anche in Laso». Wilson (2003, 185) sostiene che la πολυχορδία fosse particolarmente avversata dalle élites perché tentava di riprodurre sugli strumenti a corde, tradizionali dell'aristocrazia, l'ampia gamma sonora e la versatilità dell'aulo, 'causa materiale' delle innovazioni musicali del V sec. (cf. Wilson 1999, 92s. e Csapo 2004a, 217-219).

⁹² Si noti che in Plut. *Un. rep. dom.* 827b πολύχορδος è riferito (insieme a πολύφθογγος) alla democrazia, all'interno di una similitudine sui diversi regimi politici: in democrazia il governante 'virtuoso' deve mantenere 'concordi' molti poteri e opinioni. Sembra trasparire però, per la citazione di Plat. *Resp.* 399c-d e per la preferenza accordata dall'autore al regime monarchico, una connotazione 'negativa' del termine sul piano musicale oltre che su quello politico. Cf. Power (2007, 187 n. 30), che definisce l'equivalenza tra politico democratico e professionista della musica 'popolare' come «ideologically loaded».

accompagnamento (e del resto πολύχορδος non implica il riferimento a un accompagnamento, dato che χορδή può valere ‘nota’⁹³), quindi sembra azzardato ipotizzare, sulla base dell’uso platonico, che indichi la musica aulodica (tradizionale o ‘nuova’) o che indichi la nuova corrente musicale, di cui peraltro Euripide faceva parte⁹⁴. Si può dunque pensare *a*) che con πολύχορδοι ὅδαι Euripide intendesse definire in modo ‘neutro’ i canti simposiali ricchi di note; o *b*) che alludesse all’uso di πολύχορδος da parte di poeti della vecchia generazione (come il frammento sopraccitato di Simonide⁹⁵?) – poeti che potevano averlo usato, magari in ambito simposiale, rivendicando una novità elitaria rispetto alla musica ‘popolare’ che si stava imponendo nei teatri e che aveva già ‘democratizzato’ la tradizionale lira a sette corde⁹⁶ – o comunque all’uso di strumenti ‘esotici’ policordi, come le arpe, di moda nei convivi aristocratici nella seconda metà del V secolo; o *c*) che comprendesse nella critica anche la poesia contemporanea dal nuovo stile, la Nuova Musica, poiché non aveva raggiunto il preciso scopo di curare il dolore. Sulla base dell’autore e del contesto, però, quest’ultima ipotesi pare la meno probabile. Si noti che alle parole della Nutrice segue un intervento lirico del Coro che descrive le grida di Medea (vv. 205-207): ἄχ' ἄν' ἄϊον

⁹³ Cf. LSJ⁹ 1998 e Power 2007, 186 n. 27. Sulla corrispondenza di un’unica nota per ogni corda si veda Comotti 1972, 56-58.

⁹⁴ Cf. Csapo 2000, 405ss. Si noti che nel trattato anonimo *Sulla tragedia* si dice proprio che Euripide per primo introdusse la πολυχορδία in tragedia (5 Browning συστήμασι δὲ οἱ μὲν παλαιοὶ μικροῖς ἐχρῶντο, Εὐριπίδης δὲ πρῶτος πολυχορδία ἐχρήσατο). Il σύστημα è l’unione di due o più intervalli e il più piccolo era il tetracordo, ampliato secondo la tradizione (vd. [Arist.] *Probl.* 19,32) da Terpandro nel doppio tetracordo (l’eptacordo o l’ottava). Con Frinide forse le corde diventano nove (cf. Pherecr. fr. 155,16 K.-A., Plut. *Quom. quis* 84a, Procl. *ap. Phot. Bibl.* 320b), Tim. *Pers.* 229 H. parla di *kithara* a undici note (cf. già Ion Chius fr. 93 Leurini). Cf. West, *AGM* 62-64.

⁹⁵ Simonide di Ceo vive tra il 556 e il 468 ca. (cf. *Suda* σ 442 A.) e nelle testimonianze antiche è spesso definito come poeta della ‘vecchia generazione’: cf. Eup. fr. 148 K.-A., Ar. *Nu.* 1353ss., Av. 917-919 (μέλη πεπότην' εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας / τὰς ὑμετέρας κύκλιά τε πολλὰ καὶ καλὰ / καὶ παρθένεια καὶ κατὰ τὰ Σιμωνίδου), [Plut.] *Mus.* 1137f (τὸν Πινδάρειόν τε καὶ Σιμωνίδειον τρόπον καὶ καθόλου τὸ ἀρχαῖον καλούμενον ὑπὸ τῶν νῦν). In *Suda* σ. 439 A., però, si dice anche che il poeta aggiunse alla lira τὸν τρίτον φθόγγον, cioè portò il numero di corde da sette a otto, aggiungendo la τρίτη che manca all’eptacordo (cioè *e.g. mi fa sol la si do' re' mi'*: cf. West, *AGM* 177 e 344).

⁹⁶ Si veda l’interpretazione di Ion Chius fr. 93 Leurini avanzata da Power (2007), che fornisce ampia documentazione anche iconografica. Il poeta in un frammento elegiaco esalta la lira a undici corde rispetto a quella eptacorde, che intonava una «musica povera». Poiché la musica simposiale era marcatamente conservatrice e amatoriale, Power ipotizza che Ione reagisse alla perdita di potere sulla scena musicale, specie negli agoni pubblici, da parte dell’*élite* ateniese (cf. già Vetta 1992, 216; Fisher 2000, 371; Ford 2002, 207) proponendo un’«alternative string culture», paragonabile alla moda nei simposi delle arpe policordi di provenienza asiatica o all’uso del *barbitos* dal fascino ‘*rétro*’ da parte dell’aristocratico Crizia (cf. Wilson 2003, 190ss.). La sua lira endecacorde poteva rappresentare una πολυχορδία alternativa a quella ‘di massa’, tesa a riaffermare la distinzione socio-musicale del simposio, perduta in séguito alla democratizzazione della vecchia lira eptacorde. Di tutt’altro genere sarà invece la rivendicazione della κιθάρα a undici corde nella σφραγίς dei *Persiani* di Timoteo (213ss.), una cetra divenuta ormai simbolo degli agoni democratici e avversata poi dai critici conservatori.

πολύστονον γόων, / λιγυρὰ δ' ἄχεα μογερὰ βοᾷ / τὸν ἐν λέχει προδότην
κακόνυμφον. Anziché un acuto canto πολύχορδος, Medea emette un grido di lamento
πολύστονος⁹⁷.

In due casi si proclama l'inutilità del lamento tradizionale rispetto ai mali, alle
sofferenze. In *Hec.* 956-961 Polimestore, dopo aver dichiarato falsamente di piangere
per la regina di Troia, la città caduta e Polissena uccisa, si rivolge a Ecuba dicendo: οὐκ
ἔστιν οὐδὲν πιστόν, οὔτ' εὐδοξία / οὔτ' αὖ καλῶς πράσσοντα μὴ πράξειν κακῶς.
/ φύρουσι δ' αὐτὰ θεοὶ πάλιν τε καὶ πρόσω / ταρραγμὸν ἐντιθέντες, ὥς ἀγνωσίαι /
σέβωμεν αὐτούς. ἀλλὰ ταῦτα μὲν τί δεῖ / θρηνεῖν, προκόπτοντ' οὐδὲν ἐς πρόσθεν
κακῶν; «non c'è nulla di certo: né la fama, né che chi sta bene non starà male. Gli dèi
mischiano tutto, mettendo scompiglio avanti e indietro, perché nell'ignoranza li
adoriamo. Ma perché bisogna pronunciare questi lamenti, se non otteniamo alcun
miglioramento dei mali?». Rispetto agli altri casi di *lamentatio vana* elencati da Schauer
(2002, 221), questo sembra una teorizzazione più generale, universale e soprattutto fa
riferimento alla cura dei mali attraverso il θρηνεῖν: non si dice semplicemente (a scopo
consolatorio⁹⁸ o come invito a riprendersi e ad agire) che il lamento non serve a
resuscitare i morti o non è funzionale alla risoluzione di una situazione, di un
problema⁹⁹, ma che non può nulla, non pone rimedio ai mali. Si noti che è usato il verbo

⁹⁷ L'espressione è di una densità ridondante (vd. *supra* p. 15 n. 13 e cf. espressioni simili in Breitenbach 1934, 186ss.), tutta tesa ad esprimere il concetto di grido addolorato: l'aggettivo πολύστονος in realtà significa 'molto gemente', 'dai molti gemiti' e qualifica ἄχά (cf. *Med.* 149) che è ulteriormente specificato dal genitivo γόων.

⁹⁸ Cf. Kassel 1958, 70.

⁹⁹ Schauer (2002, 221) cita Aesch. *Ch.* 926 (inutile lamento per la propria morte), Soph. *Aj.* 852 (non
giova lamentarsi invano, ma bisogna agire, i.e. compiere il suicidio), *Ant.* 883s. (se si continuasse a
pronunciare lamenti, si posticiperebbe la morte all'infinito), *El.* 137-144 (il lamento e le preghiere non
riportano in vita chi è morto), fr. 557 R.² (vd. *infra*), Eur. *Al.* 875 (il lamento non aiuta chi è morto), 985s.
(il pianto non riporta in vita i morti), 1079 (vd. *infra* nel testo), fr. 332,1s. K.= *Dict.* fr. 2,1s. Karamanou
(il pianto non riporta in vita chi è morto), *Tr.* 698 (le lacrime non salvano chi è morto), *Ph.* 1762 (perché
lamentare le sventure? Si devono sopportare perché imposte dagli dèi). A questi *loci* si possono
aggiungere anche Eur. *El.* 193-195 (piuttosto che lamentare, si dovrebbero pregare gli dèi per aver
successo sui nemici), *Hyps.* 926s. (perché lamentare la morte se è naturale?). Un concetto simile a quello
di Eur. *Hec.* 956-961 si trova già in *Il.* XXIV 549-551, dove Achille dice a Priamo «sopporta e non
gemere incessantemente nell'animo: non otterrai nulla addolorandoti per tuo figlio, non lo farai rivivere
prima che tu abbia patito altro male», ma in questo caso c'è un'esortazione a sopportare e si dice che
addolorandosi all'infinito non otterrà nulla *a livello pratico* (οὐ γὰρ τι πρήξεις. Cf. *Od.* X 201s., Bacch.
5,160-163) e non farà resuscitare il morto. Vd. anche Archil. fr. 11,1 W.² dove si invita, a scopo
consolatorio, a evitare gli eccessi opposti rappresentati dal piangere e dal darsi alle feste e ai piaceri. Il fr.
557 R.² di Sofocle, però, accenna anche alla cura dei mali, sebbene parli di lacrime, non di lamento (né
θρήνος, né γόος) e sia concentrato comunque sull'incapacità delle lacrime di far resuscitare i morti: ἀλλ'
εἰ μὲν ἦν κλαίουσιν ἰᾶσθαι κακὰ / καὶ τὸν θανόντα δακρύοις ἀνιστάναι, / ὁ χροσὸς ἦσσαν
κτῆμα τοῦ κλαίειν ἂν ἦν. / νῦν δ', ὃ γεραίέ, ταῦτ' ἀνὴνύτως ἔχει, / τὸν ἐν τάφῳ κρυφθέντα πρὸς
τὸ φῶς ἄγειν. / κάμοι γὰρ ἂν πατήρ γε δακρύων χάριν / ἀνῆκτ' ἂν εἰς φῶς (cf. il fr. 77,1-3 K.-A.

προκόπτω, che significa ‘far progressi’, ‘riuscire’, ‘avere successo’¹⁰⁰, verbo usato anche in campo medico per le cure (cf. e.g. Gal. X 889 K. προκοπούσης δέ σοι τῆς θεραπείας καὶ τοῦτο ἀφαιρήσεις ὕστερον, μόνῳ τῷ ξηρῷ φαρμάκῳ χρώμενος ἐφ’ ὅλου τοῦ ἔλκους κτλ., Gal. XII 413 K. προκοπούσης μὲν οὖν τῆς θεραπείας οὕτως, οὐδὲν προσδεόμεθα φαρμάκων ἐτέρων, XII 750 K. δεῖ ... προκοπούσης δὲ τῆς ἐπιμελείας κατὰ μικρὸν ἐπιτείνειν τὴν κρῶσιν). È un termine piuttosto raro, che non ricorre in tragedia se non in quattro casi euripidei. Si rivela interessante l’uso in Alc. fr. 335 V., dove il poeta consiglia come φάρμακον l’ubriacarsi, anziché il tormentarsi nell’animo: οὐ χρῆ κάκοισι θυμὸν ἐπιτρέπην, / προκόψομεν γὰρ οὐδὲν ἀσάμενοι, / ὦ Βούχι, φαρμάκων δ’ ἄριστον / οἶνον ἐνειαμένους μεθύσθην, in Eur. *Al.* 1079, dove Eracle, nell’invitare Admeto alla moderazione e alla sopportazione del lutto, chiede τί δ’ ἂν προκόπτοις, εἰ θέλεις ἀεὶ στένειν;¹⁰¹ e infine in *Hipp.* 1296s., dove Artemide, in procinto di rivelargli la verità dei fatti, dichiara a Teseo ἄκουε, Θησεῦ, σῶν κακῶν κατάστασιν. / καίτοι προκόψω γ’ οὐδέν, ἀλγυνῷ δέ σε. Euripide, quindi – richiamando forse intenzionalmente l’uso alcaico¹⁰² – mostra una predilezione per l’uso del verbo, in particolare proprio in riferimento al progresso nella cura, nella risoluzione di una sofferenza. Solo nel caso dell’*Ecuba*, però, lo impiega in riferimento al θρηνεῖν. Se la Nutrice in *Med.* 190ss. rifletteva sul fatto che sarebbe un guadagno per gli uomini trovare una terapia musicale contro le sofferenze, qui Polimestore afferma (con macabra ironia¹⁰³) che la realtà è

del comico Filemone: εἰ τὰ δάκρυ’ ἡμῖν τῶν κακῶν ἦν φάρμακον, / ἀεὶ θ’ ὁ κλαύσας τοῦ πονεῖν ἐπαύετο, / ἡλλαττόμεσθ’ ἂν δάκρυα δόντες χρυσίον). Su questo tema si veda Arnould 1990, 108-113, secondo cui il primo riferimento all’«inutilité pratique» del lamento si trova in *Il.* XXIV 754-756 (ma in realtà *Ecuba* dice che il trascinarsi del cadavere di Ettore non servì a resuscitare Patroclo, e piuttosto si veda *Il.* XXIV 549-551 *supra*) e anche in Stesich. *PMGF* 244 (ἀτελέστατα γὰρ καὶ ἀμάχανα τοὺς θανόντας κλαίειν), ma in tragedia questa *gnome* viene sviluppata pienamente. Lo studioso sostiene che, d’altro canto, fin dai poemi omerici si parla dell’«utilité psychologique» del pianto, ma cita solo esempi in cui l’esternazione verbale dei propri mali e la condivisione di essi con una persona cara è contrapposta al soffrire in silenzio.

¹⁰⁰ Cf. LSJ⁹ 1486s.: «advance» e «with neut. Adjs., προκόψομεν οὐδέν shall make no progress, advance not at all, Alc. 35». Degani-Burzacchini (2005, 229) osservano che «semanticamente il verbo equivale al lat. *proficio*».

¹⁰¹ La migliore traduzione è quella di Dale (1954, 126), che rende con «if you insist (as it seems you do) on mourning for ever [...] how would that advance you?». Il verbo è usato anche in Eur. *Hipp.* 23, ma in riferimento ai progressi del piano di Afrodite (cf. Barrett 1964, 158: «προκόπτειν is ‘push on, get ahead, make progress’ (προ- = forwards) [...]. The προ- is not ‘in advance, beforehand’»).

¹⁰² Cf. Degani-Burzacchini (2005, 229) a proposito di *Al.* 1079 come probabile reminiscenza di Alc. fr. 335 V.

¹⁰³ Cf. Collard 1991, 182, Segal 1993, 216 («he projects his own moral disorder upon the gods»), Gregory 1999, 161 («Polymestor’s talk of life’s “untrustworthiness” seems a projection of his own treacherous nature»). Ritengo, però, che nel discorso di Polimestore ci sia anche dell’«ironia tragica», in quanto tra poco la sua sorte si ribalterà e sarà lui insieme ai figli ad essere vittima e a pronunciare un disperato

instabile e inaffidabile e che i lamenti non costituiscono un rimedio contro i mali. Un'altra dichiarazione dell'impotenza del lamento si trova in *Supp.* 770, dove il Messaggero, al lamento di Adrasto «Ah! Come vorrei essere morto con loro!» (v. 769)¹⁰⁴, replica ἄκραντ' ὀδύρη ταῖσδέ τ' ἐξάγεις¹⁰⁵ δάκρυ, «ti lamenti invano e fai piangere anche queste donne». Il riferimento è alle supplici argive, sopraffatte dal dolore per tutto il dramma¹⁰⁶, e infatti Adrasto ribatte dicendo δοκῶ μὲν, αὐταί γ' εἰσὶν αἱ διδάσκαλοι, «loro, credo, sono in realtà le insegnanti» (v. 771)¹⁰⁷. Ma ai vv. 773-775 Adrasto dirà Ἄιδου τε μολπὰς¹⁰⁸ ἐκχέω δακρυρρόους, / φίλους προσανδῶν ὦν λελειμμένος τάλας / ἔρημα κλαίω, «mi effonderò in lacrimosi canti di morte, chiamerò i miei cari: mi hanno lasciato e infelice piango la mia solitudine», e nei versi successivi (798-801) seguirà il *kommos* di Adrasto e del Coro. Si noti che Adrasto pronuncia qui per la prima volta un'espressione di sofferenza e lamento per i caduti¹⁰⁹ e si troverà poi in sintonia con il profondo dolore delle madri, anche se lo esprimerà in modo differente¹¹⁰. È Adrasto a invitare al *kommos*, in cui piangerà non solo i Sette, ma tutta la città (cf. Collard 1972, 48). Il disperato desiderio di essere morto insieme agli altri – il lamento che secondo il messaggero era inutile – sarà ripetuto proprio alla fine

lamento (cf. Mossman 1999, 131, secondo cui οὐκ ἔστιν οὐδὲν πιστόν allude anche al fatto che «his situation is far from πιστόν ('secure')»).

¹⁰⁴ Cf. le parole di Serse in Aesch. *Pers.* 915-917 εἴθ' ὄφελεν, Ζεῦ, καὶ μετ' ἀνδρῶν / τῶν οἰχομένων / θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι.

¹⁰⁵ Cf. *supra* Eur. *Supp.* 78-86.

¹⁰⁶ Zuntz (1955, 20) giustamente riconosce nella sofferenza del Coro l'elemento unificante del dramma, da molti in passato considerato privo di coesione, specie tra la prima e la seconda parte (dopo la vittoria di Teseo e il recupero dei corpi dei Sette).

¹⁰⁷ Si rivela interessante un confronto con Eur. *Tr.* 684s., dove in séguito al lamento appena pronunciato da Andromaca il Coro dice: ἐς ταῦτόν ἦκεις συμφορᾶς· θρηνοῦσα δὲ / τὸ σὸν διδάσκεις μ' ἔνθα πημάτων κυρῶ, «ti trovi nella mia stessa sventura. Lamentando la tua situazione mi insegna in quale sciagura mi trovo». Secondo Battezzato (1995, 147), l'affermazione di Adrasto testimonia qualche sospetto sull'eccessiva iniziativa delle donne nel lamento (cf. p. 36 n. 110), giocando anche sul valore tecnico-teatrale di διδάσκαλοι.

¹⁰⁸ Cf. Eur. *IT* 181-185 τὰν ἐν / θρήνοις μοῦσαν νέκυσιν μέλεον, / τὰν ἐν μολπαῖς Ἄιδας ὕμνεϊ / δίχα παιάνων.

¹⁰⁹ Dopo il v. 262, Adrasto rimane a tacere fino ai vv. 734ss., dove esprime una riflessione sulla dissennatezza degli uomini che risolvono le controversie con stragi. All'inizio del dramma si parla semplicemente del pianto e dei gemiti di Adrasto: vv. 21-23 (δάκρυα, στένειν), 104 (στενάζω), 111 (γόος).

¹¹⁰ È in parte vero, soprattutto relativamente all'orazione funebre, ma troppo drastico il giudizio di Mirto (1984, 80), che sostiene che Adrasto «guadagnato ormai alle 'ragioni politiche' del sovrano ateniese, si è dissociato dal quadro di immutabile sofferenza delle donne». Battezzato (1995, 145) osserva che, se nelle *Supplici* non compare l'inversione di ruolo tra ἔξαρχος e Coro che invece si riscontra in altri drammi, «il ruolo di guida dell'ἔξαρχος viene contestato in una maniera più sottile»: il Coro dapprima ribadisce polemicamente la propria sofferenza *oltre* quella di Adrasto (vv. 805 e 809s.), poi gli suggerisce ciò che egli dovrebbe dire (v. 819) e infine compie i gesti autolesionisti senza aspettare il suo invito (vv. 826s.).

del *kommos* (vv. 821 e 828-831)¹¹¹. La seconda metà delle *Supplici* è dominata dal lamento: come osservato da Collard (1975, 26s.), dopo che il Coro di madri argive ha ottenuto il rientro delle salme dei figli, «the proper mourning of their sons becomes their exclusive right; and total misery overcomes them». Non solo, ma la sequenza di stasimo di lamento e *kommos* Coro-Adrasto (vv. 778-837), lamento lirico del Coro (vv. 918-924), stasimo di lamento (vv. 955-979), monodia di Evadne (vv. 980-1033), riflessione del padre Ifi (vv. 1080-1113) e *kommos* Coro-Figli (vv. 1114-1164) richiama un rituale funebre pubblico¹¹² e comprende la rappresentazione del dolore di tutte le generazioni di familiari. Come sostiene Toher (2001), in modo più calzante, «the latter part of the play presents a sequence of different responses to grief and the consequences of those responses». Lo studioso, però, sembra sovrastimare il carattere risolutivo della lamentazione delle madri, che, in contrapposizione al lamento spontaneo espresso all'inizio del dramma in assenza dei cadaveri, costituirebbe la fine del loro dolore e rappresenterebbe il rientro nel ruolo sociale che è loro proprio, a differenza del gesto di Evadne, il cui dolore irrisolto¹¹³ la porterà al suicidio¹¹⁴. Egli ritiene, infatti, che il rituale funebre nella seconda parte delle *Supplici* illustri «the cathartic transformation of anomic grief into mourning and lament for the dead», e inoltre sia un mezzo curativo del dolore. Se è vero che le madri all'inizio considerano come obiettivo principale il recupero dei corpi così da poter dare loro una sepoltura, è altrettanto vero che, una volta ottenutolo¹¹⁵, il loro dolore di madri prive dei figli rimane ed è costantemente ribadito

¹¹¹ Si noti che le *Supplici* ai vv. 795-797 (anapesti che introducono il *kommos*) dicono: μελέα / πῶς ἂν ὀλοίμην σὺν τοῖσδε τέκνοις / κοινὸν ἐς Ἄϊδην καταβῆσα;

¹¹² Cf. Loraux 1981, 48. Vd. però Collard (1975, 323s.) per le notevoli differenze tra l'orazione funebre di Adrasto e l'ἐπιτάφιος λόγος pubblicamente pronunciato ad Atene per i morti in battaglia.

¹¹³ Si noti che sia il Coro, sia Evadne, in realtà, giudicheranno la propria vita come infelice: le madri dicono al v. 960 δυσαίων δ' ὁ βίος, Evadne ai vv. 1004s. ἔμμοχθον καταλύσουσ' / ἐς Ἄϊδαν / βίοντον αἰὼνός τε πόνους. L'espressione di Evadne è stata considerata da Collard (1975, 367) esagerata e pronunciata «to suit the sententia 1006-8», ma come osserva Seaford (1987, 122), secondo l'insegnamento di Solone a Creso (Hdt. I 32,7), ci si può dire ὄλβιοι solo a conclusione della propria vita, cioè del proprio αἰών (*ibid.* 32,5): «the αἰών of Euadne has turned out to be one of suffering», poiché «has failed to complete the hymenaial transition to εὐδαιμονία». Forse lo stesso può essere detto a proposito delle *Supplici*, che non arrivano ad uccidersi, ma pronunciano un simile bilancio della propria esistenza, poiché, prive della gioia dei figli (cioè della loro identità di madri), non sono annoverate né tra i morti, né tra i vivi (vv. 968s.).

¹¹⁴ Sull'episodio di Evadne si vedano già Seaford (1987, 121s.), l'interessante capitolo in Rehm (1994, 110-121) e Garrison (1995, 121-125), che paragona quello che considera un tentativo fallito di raggiungere l'ἄρετή (v. 1063) alla ὕβρις del marito. Cf. *infra* p. 77s.

¹¹⁵ Peraltro, come osserva bene Mirto (1984, 62-73), le donne saranno frustrate nel desiderio – fondamentale per madri che partecipano ai funerali dei figli caduti e più volte ribadito dal Coro nel dramma – di avvicinarsi e toccare i corpi: vd. il 'divieto' di Teseo ai vv. 943-949. Come afferma la studiosa, «esse sono ben consapevoli che γέρας θανόντων per eccellenza è proprio il susseguirsi delle tappe fondamentali del cerimoniale funerario, quelle a cui sarà loro impedito di prender parte, più che dalle circostanze, dall'incomprensione insita nel razionalismo antieroico di Teseo».

fino alla fine¹¹⁶. Non si accenna mai a un sollievo procurato dalla lamentazione rituale della seconda metà del dramma e non c'è nemmeno una distinzione, né sul piano scenico¹¹⁷, né su quello lessicale¹¹⁸, tra i lamenti espressi inizialmente e quelli intonati durante il rito funebre¹¹⁹. Il poeta sembra piuttosto voler mettere in luce la difficoltà di controllare e curare il dolore estremo attraverso il lamento: esso può forse fornire un piacere insaziabile, che porta al lamento infinito, 'a cascata' (cf. *supra* sui vv. 71-86), ma sia il Coro, sia Ifi affermano che preferirebbero non essersi sposati e aver dato alla luce dei figli (cf. vv. 786-793, 918-923 e 1080-1091). La sofferenza delle madri (*pace*

¹¹⁶ Ai vv. 48s. il Coro piange per i figli non sepolti, al v. 58 esprime sofferenza per la loro morte. Ai vv. 369s. si definisce τέρμα καὶ τὸ πλεόν ἐμῶν κακῶν il recupero delle salme (priva di fondamento è la tesi di Toher 2001, 338, secondo cui la fine dei mali auspicata qui è raggiunta attraverso i lamenti nella seconda metà della tragedia), ed effettivamente il Coro, dopo aver ricevuto l'attesa notizia dell'esito positivo della spedizione di Teseo, percepisce la propria sventura come minore (vv. 731-733 νῦν τήνδ' ἄελπτον ἡμέραν ἰδοῦσ' ἐγὼ / θεοὺς νομίζω καὶ δοκῶ τὰς συμφορὰς / ἔχειν ἐλάσσους τῶνδε τεισάντων δίκην, vv. 782-785 ἐμοὶ δὲ παίδων μὲν εἰσιδεῖν μέλη / πικρὸν, καλὸν θέαμα δ' εἶπερ ὄψομαι, / τὰν ἄελπτον ἡμέραν / ἰδοῦσα, πάντων μέγιστον ἄλγος). Ai vv. 795-797, poi, all'inizio del *kommós*, il Coro continua a dire che preferirebbe morire e scendere nell'Ade con loro e ai vv. 918 e soprattutto 955ss. (quarto stasimo) il lamento delle donne è tutto incentrato sul dolore infinito di rimanere senza prole per il resto della vita, di intonare canti che Apollo non ascolta e di svegliarsi ogni giorno tra le lacrime: è descritto un dolore insanabile che sarà vissuto in patria nell'ambito privato della casa. Mirto (1984, 74) nota che in questo stasimo «l'effusione lirica assume toni di rassegnazione, in uno stile descrittivo che mira a ritrarre lo stato d'animo in cui s'è cristallizzata la loro sofferenza».

¹¹⁷ Cf. ai vv. 71ss. i colpi e i gesti autolesionisti tipici dei lamenti funebri e la definizione di «danza che Ade celebra» (cf. *supra*).

¹¹⁸ Si usa il termine γόος (al sing. o al pl.) per definire sia il lamento iniziale delle Supplici (vv. 71, 79, 82, 85, 87, 287), sia quello intonato privatamente in casa (977), sia quello durante il rito funebre (839, 1142, 1147). Teseo usa il termine θοῆνος (v. 88, unica occorrenza), insieme a γόος, per indicare proprio il lamento udito all'inizio. Ai vv. 94s. il sovrano ateniese definisce le Supplici γυναῖκας οὐχ ἓνα ῥυθμὸν / κακῶν ἐχούσας, che Collard (1975, 137) rende con «various is the manner of their grief» (cf. Wilamowitz 1899, 223: «Frauen, die in jedem Zug die Trauer zeigen»), in riferimento al lamento, alle lacerazioni e alle vesti da lutto (cf. vv. 95-97 ἔκ τε γὰρ γερασμίων / ὄσσω ἐλαύνουσ' οἰκτρὸν ἐς γαῖαν δάκρυ, / κουραὶ τε καὶ πεπλώματ' οὐ θεωρικά), mentre secondo Toher (2001, 337 n. 21) ciò può indicare il fatto che il loro γόος manca della struttura tematica e antifonale tipica del lamento femminile. Wolf (1955, 111, non presupposto dai successivi interpreti) propone la traduzione «die nicht nur eine einzige Art von Unglück zu tragen haben», sostenendo che il verbo ἔχω regge un accusativo e che κακά vale propriamente 'sfortune, disgrazie' e non lutto, dolore; aggiunge che tuttavia «wir vermuten, daß Euripides und sein Publikum beim ῥυθμός dieses Verses auch an die rhythmischen Gebärden gedacht haben, mit denen der Chor seinen Gefühlen Ausdruck verlieh». Se la traduzione che lo studioso tedesco propone non risulta sufficientemente chiara (che cosa intenderebbe Teseo? Sulla base di che cosa esprimerebbe questa osservazione sulle Supplici?), l'idea di un'allusione ai movimenti delle Supplici appare interessante. Teseo potrebbe allora far riferimento ai diversi elementi, modi di esprimere le disgrazie (si noti che al v. 95 si trova γὰρ a introdurre la descrizione del pianto, delle teste rasate e delle vesti da lutto) e nello stesso tempo il pubblico, che (a differenza di Teseo) ha appena assistito al χορὸν τὸν Ἄϊδας σέβει (cf. v. 75), potrebbe pensare a movimenti 'disordinati', disperatamente caotici, privi un unico 'ritmo' (a differenza delle normali danze dei cori). Il termine ῥυθμός – analizzato nei suoi vari usi da Wolf 1955 – si applicava in modo privilegiato alla danza, come dimostrano e.g. Ar. V. 1504, Th. 121, 955s., 985, Ec. 1167 e Plat. Leg. 664e τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶη.

¹¹⁹ Toher (2001, 337) considera la riflessione metatrenodica dei vv. 71-86 come segno di anomalia rispetto a un 'vero' lamento sui morti, e a suo parere «this first lament by the mothers chorus before the return of their sons constitutes a lament of the fact that they cannot lament» e «the mothers' grief cannot be transformed and alleviated through mourning».

Toher 2001) non si risolve dunque nel lamento rituale e nel presunto ritorno al ruolo sociale di madre (peraltro negato espressamente nel quarto stasimo). Piuttosto, come osserva Rehm (1994, nell'interessante capitolo *Following Persephone*, soprattutto alle pp. 115-121), all'orazione funebre di Adrasto, in cui Euripide «dramatizes the very process that the Herald criticizes»¹²⁰, le madri rispondono con dolore e disperazione (vv. 918-924)¹²¹ e alla teoria di Adrasto sull'insegnamento che agisce subliminalmente sui giovani¹²², Evadne risponde gridando che col suo esempio estremo «tutti gli Argivi capiranno»¹²³. Quello di Euripide è un messaggio forte sui danni causati dalla guerra, che porta dolore infinito, e sulla cultura pragmatica e 'razionalista' (se non mistificatoria) dei politici, che non lenisce il *pathos* delle madri private dei figli o delle spose rimaste vedove. Già al v. 86 di questo dramma il Coro, dopo aver giustificato il flusso incessante di pianto e lamento con una χάρις γόων (cf. *supra*), aveva concluso in preda alla disperazione dicendo: θανοῦσα τῶνδ' ἀλγέων λαθοίμαν. Anche ai vv. 604-

¹²⁰ Cf. la critica contro i 'demagoghi' e la loro retorica in *Supp.* 412-425 οὐδ' ἔστιν αὐτὴν ὅστις ἐκχαυνῶν λόγοις / πρὸς κέρδος ἴδιον ἄλλοτ' ἄλλοσε στρέφει, / τὸ δ' αὐτίχ' ἡδὺς καὶ διδοὺς πολλὴν χάριν / ἐσαῦθις ἔβλαψ', εἴτα διαβολαῖς νέαις / κλέψας τὰ πρόσθε σφάλματ' ἐξέδω δίκης, / ἄλλως τε πῶς ἂν μὴ διορθέων λόγους / ὀρθῶς δύναιτ' ἂν δῆμος εὐθύνειν πόλιν; / ὁ γὰρ χρόνος μάθησιν ἀντὶ τοῦ τάχους / κρείσσω δίδωσι. γαπόνος δ' ἀνὴρ πένης, / εἰ καὶ γένοιτο μὴ ἀμαθής, ἔργων ὑπο / οὐκ ἂν δύναιτο πρὸς τὰ κοῖν' ἀποβλέπειν. / ἥ δὴ νοσῶδες τοῦτο τοῖς ἀμείνοσιν, / ὅταν πονηρὸς ἀξίωμ' ἀνὴρ ἔχη / γλώσση κατασχὼν δῆμον, οὐδὲν ὦν τὸ πρῖν.

¹²¹ Loraux (1981, 49) ritiene che «le cœur, apaisé par l'éloge funèbre, renonce enfin au cri pour formuler une plainte plus modulée et, au moment même où les mères sont, en tant que famille, mises à l'écart du bûcher funéraire, elles s'intègrent pour la première fois à l'univers civique» (cf. Morwood 2007, 244, che pone in risalto il fatto che dopo l'orazione le Supplici non compiono più i gesti autolesionisti tipici del lamento). Jouan (1997, 228) nota invece, giustamente, come l'orazione non abbia alcun effetto positivo sulle madri, che scoppiano in un lamento spontaneo (cf. già Mirto 1984, 77ss., che nota la sorprendente assenza di una consolazione per i parenti nell'orazione, poi Foley 2001, 38, e Grethlein 2003, 177s.).

¹²² Cf. *Supp.* 913-915 ἢ δ' εὐανδρία / διδασκόν, εἶπερ καὶ βρέφος διδάσκεται / λέγειν ἀκούειν θ' ὦν μάθησιν οὐκ ἔχει. Diversa è, come osserva Mirto (1984, 79s.), la concezione dell'«allevare» (cf. τρέφω al v. 911 e ai vv. 918-920) delle madri – legate a una caultura arcaica e tradizionale – a cui la guerra ha strappato il frutto di tante fatiche e a cui la cultura 'nuova' espressa da Teseo e dall'orazione di Adrasto non attenua il dolore.

¹²³ Cf. *Supp.* 1067 τοῦτ' αὐτὸ χρήζω, πάντας Ἀργείους μαθεῖν. Cf. *supra* anche l'uso di διδάσκειν in riferimento al lamento delle Supplici al v. 771. Cerri (2004) ritiene che nelle *Supplici* Argo sia caratterizzata come *polis* oligarchica: si dice che la guerra contro Tebe fu dovuta agli interessi dei suoi generi e al desiderio di gloria e di avventura di giovani e che il popolo la subì (vv. 132-154, 160, 232-237); Teseo esclude Adrasto dalla spedizione per il recupero dei morti come a distinguere la sua guerra 'giusta' in difesa del *nomos* panellenico; Adrasto (celebre per la sua eloquenza) nell'orazione funebre pronuncia singoli elogi per i Sette alla maniera aristocratica. La scelta di rappresentare Argo, tradizionalmente democratica – l'unica nel Peloponneso – sul piano storico e letterario (cf. le *Supplici* eschilee e questo stesso dramma, in cui si annuncia l'alleanza con Atene), come oligarchica sarebbe dovuta al fatto che la città mantenne un'alleanza trentennale con Sparta e che dunque al suo interno le grandi casate aristocratiche esercitavano notevole influenza. Alternativamente si potrebbe però pensare che Argo – tradizionalmente caratterizzata come innovativa e aggressiva (cf. Musti 2004) – rappresenti nelle *Supplici* i vizi (o i rischi) della democrazia, ad esempio l'essere guidata da demagoghi. Del resto, già nell'agone tra Teseo e l'Araldo tebano in cui si oppongono regime democratico e tirannico, come osserva Collard (1975, 211), benché Teseo risulti 'vincitore' (esito prevedibile in base alla trama e al pubblico ateniese), «E. typically refuses categoric praise for Athens and blame for Thebes, in both parts».

607 delle *Troiane* Ecuba conclude il suo *kommos* con Andromaca dicendo: ἴαλεμος οἷά τε πένθη† / δάκρυά τ' ἐκ δακρύων καταλείβεται < > / ἄμετέροισι δόμοις· ὁ θανὼν δ' ἐπιλάθεται ἀλγέων, «†quale lamento e quali lutti?† Lacrime su lacrime stillano ... in questa casa. Solo chi muore dimentica le pene». È subito dopo queste parole che il Coro ribadisce la dolcezza del canto di lamento (cf. *supra* vv. 608s.). È importante osservare che le espressioni di *desiderium mortis* presenti in Eschilo e in Sofocle¹²⁴ comunicano la volontà di sopprimere per sempre il dolore (fisico o psichico) attraverso la morte (si esprime il desiderio di morire e talvolta si chiede di essere uccisi) oppure di raggiungere una persona cara scomparsa nell'Ade, ma non si tratta della teorizzazione di una soluzione finale direttamente connessa con l'inefficacia del lamento, come sembra invece emergere dagli esempi euripidei.

Dai drammi a datazione più alta fino alle *Troiane* del 415, Euripide sembra quindi portare avanti una riflessione sul ruolo della musica di lamento rispetto alle sofferenze, riflessione espressa attraverso uno specifico lessico, tanto musicale, quanto 'medico'.

Da un lato il *topos* del piacere delle lacrime si sviluppa in una più profonda teorizzazione della μουσική di lamento (tradizionalmente *non*-musica) come dolce per chi soffre, se non addirittura terapeutica (è il caso di *Tr.* 105-121, in cui una particolare elegia di lamento accompagnata da una danza *non*-danza ondulatoria arreca sollievo a Ecuba).

Dall'altro molti personaggi in lutto mostrano sfiducia nel potere curativo o rasserenante del lamento tradizionale: la Nutrice in *Med.* 190-203 dichiara l'inefficacia della musica fino ad allora composta rispetto alle sofferenze e rileva il bisogno di una 'musicoterapia'; in drammi quali l'*Ecuba* e le *Supplici* il lamento tradizionale appare non risolutivo rispetto al dolore, sebbene i *mourners* ne provino un insaziabile desiderio; il dramma della guerra in tutta la sua insensatezza si esprime sulla scena in un disperato dolore e in un infinito, inutile lamento; talvolta i personaggi, in seguito all'inefficacia del θρηνηεῖν, arrivano a teorizzare la morte come soluzione finale della

¹²⁴ Cf. Schauer 2002, 249 (che non cita però *Supp.* 86 e *Tr.* 604-607). Mentre in casi come Aesch. fr. 255 R.², Soph. fr. 698 R.² e *Ph.* 797-803, 1204-1211 si invoca la morte come liberazione, cura estrema contro i dolori fisici insopportabili (si tratta di Filottete), o in casi quali Soph. *Tr.* 1015ss. e 1085ss. contro la follia che dilania, o in Soph. *Ant.* 1308s. e 1328-1332 per una morte di cui si è colpevoli (Creonte vuole che qualcuno lo uccida), più affini ai casi euripidei sono Aesch. Ag. 1448-1151 (dove il Coro, appresa l'uccisione di Agamennone e Cassandra, all'interno di un *kommos* si chiede quale μοῖρα possa portare un sonno senza fine), *Pr.* 747-751 (Io, apprese le future sciagure da Prometeo, preferirebbe morire piuttosto che patire quei dolori), Soph. *OC* 1689-1693 (Ismene, rimasta sola con la sorella, in un *kommos* intonato dopo la scomparsa 'miracolosa' di Edipo, si augura di morire col padre). Altri esempi euripidei sono *Al.* 228s., *Med.* 144-147, *Hipp.* 836-839, *Andr.* 841-850, *Tr.* 1282s., *Erecht.* fr. 370, 46 K.

sofferenza, se non a compiere realmente il suicidio, come nel caso estremo di Evadne (*Supp.* 980-1033).

“Quomodo fleam?”, ovvero la ricerca di una musa del lamento

Si è visto come in *Tr.* 105-121 Ecuba cerchi un sollievo ai propri mali con un'anomala 'danza' accompagnata dalle sue elegie di lacrime e che definisca «perfino» questa una *μουσα* per chi soffre. Come ha acutamente osservato Fantuzzi (2007), in Euripide si osserva una costante riflessione sulla musa del lamento¹²⁵: partendo dall'idea che il canto trenodico è descritto in tragedia come un paradossale piacere o un canto anomalo¹²⁶ contrapposto ai canti gioiosi dei generi letterari tradizionali (cf. *Sapph.* fr. 150 V. dove si afferma che non si addice il *θρῆνος* a chi frequenta le Muse, ai *μοισόπολοι*), lo studioso sostiene che Euripide si sia interrogato su come si possa superare la difficoltà e la novità del cantare la sofferenza. È questa difficoltà, secondo Fantuzzi (2007, 184), che spinge il Coro delle *Troiane* a invocare la Musa, nel momento in cui si propone di cantare la fine di Ilio, cioè di intonare un canto di lamento (vv. 511-514): ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ / Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / ἄσον σὺν δακρύοις ῥδαν ἐπικήδειον¹²⁷, «cantami per Ilio, o Musa, un canto funebre di inni nuovi accompagnato da lacrime». Si noti che, attraverso un'audace *variatio* dell'*incipit* epico in cui si chiede alla Musa di 'narrare' (vd. *Od.* I 1 ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα e cf. *H. Hom.* 19,1 ἀμφί μοι Ἑρμείαο φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα), il Coro che si accinge a intonare versi melici le chiede di cantare (ῥδεῖν) il lamento. L'invito a cantare rivolto alla Musa o l'intenzione di cantare espressa dal locutore sono peraltro topici nella poesia epica: vd. e.g. *H. Hom.* 17,1 Κάστορα καὶ Πολυδεύκε' αἰείσειο Μοῦσα λίγεια, *Il. Parv. PEG* 28,1 Ἴλιον αἰείδω καὶ Δαρδανίην εὐπῶλον, *H. Hom. Ven.* 1s. Αἰδοίην

¹²⁵ Lo studioso prende in esame i *loci* euripidei in cui compaiono *μουσα* o suoi composti (e.g. *μουσοπόλος*). Come afferma Segal (1993, 16ss.), tutti tre i tragici – connettendo la propria opera con il ruolo dei poeti arcaici e nello stesso tempo definendo il proprio posto problematico in quella tradizione – usano «the rhetorical figure of negated song [...] to express these paradoxical relations between art, beauty, ritual, and tragic suffering». Sofocle, rispetto a Euripide, ne fa un uso più limitato e «seems more restrained than Euripides in relating the emotional quality of lamentation to the emotional expressiveness of music».

¹²⁶ Cf. anche Segal 1989, 343.

¹²⁷ La correzione in ἐπικήδειον del tradito ἐπιτήδειον, accolta dalla maggior parte degli editori, deriva da *schol.* Eur. *Tr.* 511 ποίησόν με ἄσαι ἐπικήδειον μέλος εἰς τὴν Ἴλιον, ὅ ἐστι· περὶ τῆς Ἰλίου ποίησόν με θρηνῆσαι (cf. Eur. *Alex.* fr. 46a,12 K. ἐπικήδειους πόνους e Hesych. ε 4848 L. ἐπικήδειον· ἐπιθανάτιον).

χρυσοστέφανον καλὴν Ἀφροδίτην ἄσομαι. Il primo stasimo è stato recentemente studiato nel dettaglio da Battezzato (2005a) e Sansone (2009)¹²⁸, che hanno formulato interpretazioni in parte diverse tra loro, ma non del tutto antitetiche. Il primo ritiene che nello stasimo si narri la violenta fine della tradizione troiana: Euripide rende i personaggi troiani consapevoli del fatto che la tradizione greca, *in primis* la poesia epica e citarodica (di cui si evocano nei primi versi l'invocazione alla Musa e il metro *kat'enoplion*-epitritico)¹²⁹, subentrerà alla loro musica frigia e narrerà la storia del loro paese. La nuova musica proclamata dal Coro è nuova perché è di dolore¹³⁰, ma anche perché inaugura i 'nuovi' generi greci che nascono dalla distruzione e dall'appropriazione della cultura troiana: «Euripides dramatises the archaeology of Greek epic and lyric poetry and, through that, of tragedy. Tragedy is presented as an 'overarching' genre that not only incorporates earlier genres of Greek poetry, but can also include the narrative about their origins». Ciò spiegherebbe l'atteggiamento filotroiano del dramma. È la tragedia che nel V secolo può 'ereditare' elementi del mondo frigio, o, quantomeno, che apparivano frigi agli occhi e alle orecchie degli ascoltatori¹³¹. Sansone, invece, pensa che la definizione del canto come nuovo sia dovuta al fatto che Euripide 'rinнова'¹³² l'epica nella tragedia, in forma tragica¹³³, e al

¹²⁸ Cf. già Csapo (1999/2000, 406) a proposito della tradizione, consolidatasi a partire soprattutto da Kranz (1933, 254) e fondata su un'errata interpretazione di *Tr.* 511ss., secondo cui il 415 segnerebbe la data di svolta verso un'adesione da parte di Euripide alla Nuova Musica.

¹²⁹ Secondo Battezzato (2005, 85-87), la consapevolezza del Coro della fine della musica frigia è espressa a livello contenutistico (l'attacco greco interrompe *performances* di musica frigia a Troia), letterario (sono presenti echi epici e citarodici) e musicale (si descrive la musica frigia e ipoteticamente lo stasimo poteva usare il modo musicale frigio). È opportuno notare che il metro prevalente dopo l'uso dei *kat'enoplion*-epitriti è giambico, che, come osserva Lee (1976, 164), trasmette un'idea di velocità. Non vi è infine alcun indizio utile a sostenere l'ipotesi dell'esecuzione nel modo frigio.

¹³⁰ Battezzato (2005, 77) crede che non sia questo il motivo principale (*contra* Lee 1976, 164), motivando la sua idea attraverso la citazione di *Tr.* 1183s., dove si parla del piccolo Astianatte che prometteva lamenti alla tomba di Ecuba. Questi versi testimonierebbero la presenza nella cultura musicale frigia anche di musica di lamento. A parte la scarsa rilevanza che paiono avere questi versi e a parte l'ovvietà del fatto che i Troiani avessero canti trenodici, nei passi citati nel contributo di Battezzato in cui si contrappone la musica frigia di un tempo agli attuali πένθη troiani, è posto sempre in risalto il carattere gioioso e adatto al tempo di pace di quella musica e di quelle danze.

¹³¹ Battezzato (2005, 92) osserva che i personaggi troiani sono consapevoli che saranno oggetto della poesia epica (vd. le parole di Ecuba ai vv. 1242-1245) e che le espressioni di sfiducia nella possibilità che il nome di Troia e la sua fama permangano (espressa ai vv. 1277s., 1319, 1322) alludono in realtà al ruolo della tragedia che farà parlare gli sconfitti.

¹³² McDermott (1991) riscontra che Euripide, quando introduce consapevolmente delle innovazioni rispetto alla tradizione mitica – elementi inattesi, dunque, oltre che dai personaggi anche dal pubblico – fa segnalare tali innovazioni ai suoi personaggi per mezzo di proclamazioni di καινότης (i termini utilizzati sono καινός, ἄελλπος, παρ' ἐλπίδας, νέος) con duplici significati: *e.g.* in *Supp.* 592s. Teseo si definisce καινός ἐν καινῷ δορί perché è comandante di una guerra appena intrapresa, successiva a quella dei Sette, perché è un nuovo tipo di guerra, una guerra 'giusta' a difesa del Πανελλήνων νόμος, e perché è una guerra assente nella versione 'ortodossa' del mito, un'innovazione euripidea (cf. *Plut. Thes.* 29,4s.).

fatto che esso sia intonato dalle vittime stesse¹³⁴: «is asserting the role of tragedy as the successor to, even the supplanter of, epic poetry». Il soggetto è epico ma il trattamento tragico. In ciò la tesi di Sansone sembra trovare un contatto con quella di Battezzato, e, nel formulare un rinnovamento nella tragedia della materia troiana, già epica (così da far parlare la disperazione e il dolore delle vittime), pare da preferire rispetto all'audace proposta di Battezzato della narrazione in tragedia di una vera e propria 'colonizzazione' culturale greca. Sansone si discosta nettamente da Battezzato¹³⁵, invece, nel ritenere – coerentemente con la sua tesi – che la caduta di Troia simboleggi la fine del soggetto epico per eccellenza¹³⁶, e che perciò sia qui narrata da un Coro di vittime troiane¹³⁷.

Se interrogativi affini a quello che si pone il Coro in *HF* 1025-1027 αἰᾶ, τίνα στεναγμὸν / ἧ γόον ἧ φθιτῶν ᾠδὴν ἧ τίν' (Wakefield 1794 : τὸν L) Ἄι-/δα χορὸν ἄχῃσω (Elmsley 1813 : ἰαχ- L);, «ah, quale gemito o lamento o canto per i morti o quale danza di Ade farò risuonare?» si trovano anche in Eschilo e Sofocle (vd. Alexiou 2002, 161 e 235 n. 5; Schauer 2002, 223), è altrettanto vero che in Euripide non solo si

¹³³ Cf. già Lee (1976, 164) e Biehl (1989, 223s.), secondo cui la novità consiste nell'inconvenzionale accostamento di un'invocazione alla Musa per un canto di lacrime, patetico e nel fatto che si canti la fine di Troia e non le glorie di uomini. Sansone (2009, 194), tra le giuste obiezioni alla storica tesi di Kranz (1933), che leggeva in questo stasimo l'inizio dei canti 'ditirambici' euripidei, afferma che le lacrime e la natura luttuosa di questo canto sono estranee al ditirambo. È opportuno però considerare che non rimane che una piccola percentuale della produzione ditirambica e soprattutto che nel ditirambo *Scilla* di Timoteo si trovava il θοῖνος di Odisseo (cf. *PMG* 793), probabilmente per i compagni morti, e che nel *nomos* di Timoteo *Persiani* lacrime e lamento sono presenti e sono proprio dei 'barbari' (vd. *Pers.* 98ss. Hordern).

¹³⁴ Cf. già Barlow 1981, 184: «this is the lyric lament for Troy's destruction seen uniquely not through the eyes of warriors, but through those of a group of women. Their account is not the traditionally heroic one of glorifying war, yet it deserves, the poet implies, to be as important as epic in what new things it has to observe».

¹³⁵ Il contributo di Battezzato (2005a) non è citato, però, da Sansone 2009.

¹³⁶ Sansone (2009, 195) pensa che non solo la caduta di Troia simboleggi l'eliminazione del soggetto epico per eccellenza, ma anche che nel *Palamede* muoia un poeta epico. Gli elementi a sostegno dell'ipotesi di Palamede come cantore (cf. già e.g. Scodel 1980, 51 e Falcetto 2002, 93; *contra* Kannicht, *TrGF* V/2 603) non sono decisivi: vd. fr. 588 K. τὰν πᾶν σοφόν ... τὰν οὐδέν' ἀλγύνουσιν ἁδόνα μοῦσάν (cf. Hes. *Op.* 203ss., dove comunque l'usignolo è ἀοιδός) e 580,3 K., in cui si parla di μουσικῆς φίλοι, tra i quali è forse annoverato implicitamente Palamede (ma cf. Ar. *V.* 1244, dove μουσικός = 'colto', e vd. Saïd 2007, 25 e 31 sulla musa che presiede l'insieme della cultura e dell'educazione).

¹³⁷ Sansone (2009, 196) sostiene che «Euripides was deliberately inviting comparison with Homer, and he was doing it in a way that called attention to the most distinctive feature of tragedy, namely the inability of the dramatist to speak in his own voice» (vd. anche Lada-Richards 2002, 84 che osserva come il Coro rappresenti 'il poeta' nel momento in cui ricerca l'ispirazione dalle Muse, ma cf. Saïd (2007, 32s.) che osserva come il Coro, a differenza dell'aedo, si presenti al v. 515 come il vero autore del canto). Inoltre lo studioso ritiene che il canto ἐπικήδειον «reminds us that the *Iliad* had ended with laments for the dead Hector sung by three of the main characters of *Troades*», i.e. Andromaca, Ecuba ed Elena. La novità risiederebbe anche nel rinnovamento della più antica forma di tragedia, la trilogia, e in particolare la trilogia troiana eschilea. Rimando al contributo per più dettagliate riflessioni sui rapporti intertestuali con *Il. XXIV* e sui rapporti col resto della trilogia.

intensificano notevolmente (cf. Bond 1981, 328 e già 1963, 76s.), ma soprattutto si riferiscono specificamente alla forma poetico-musicale da scegliere (vd. στεναγμόν, γόον, φθιτῶν, ὀδάν, Ἄιδα χορόν¹³⁸ nei versi sopraccitati)¹³⁹. In Eschilo e in Sofocle, al contrario, non costituiscono vere riflessioni metatrenodiche/-musicali, ma semplicemente domande topiche su come piangere o come esprimersi su un fatto luttuoso o doloroso¹⁴⁰. Un'ancor più densa riflessione metatrenodica/-musicale si nota in alcuni esempi dalla produzione euripidea successiva, dove i personaggi, in preda a un disperato dolore, così come la Nutrice della *Medea*, sembrano alla ricerca del canto più adatto alle loro pene, o dell'accompagnamento più consono al loro lamento. Come sostiene Fantuzzi (2007, 178s.), «l'ispirazione del lutto viene presentata nella forma dell'aporia retorica [...]. Euripide dà l'impressione di sottolineare specificamente *l'incapacità/difficoltà oppure anomalia/novità del canto* poetico che fa fronte al compito di cantare la sofferenza» (c.vo mio). Sembra assai probabile che ciò sia connesso, a un secondo livello, anche a un nuovo tipo di musica sperimentata e 'propugnata' da Euripide, anche nei canti di lamento. Sarebbero, quindi, segnali di sperimentazione di nuove forme di lamento e dunque riflessioni metateatrali (cf. *supra* p. 25 n. 66). Questa ipotesi pare rafforzata dal fatto che nella parodo dell'*Elena* e nelle *Fenicie* sia un personaggio che si accinge a intonare un canto monodico a porsi tali interrogativi sulla forma poetico-musicale.

Nelle *Fenicie* Antigone fa il suo ingresso in scena in lutto per i fratelli, insieme al corteo funebre, pronunciando una monodia di lamento. Ai vv. 1498-1501 si domanda:

¹³⁸ Anche qui, come in Eur. *Supp.* 75 e *Tr.* 121, si parla di danza relativamente al lamento, e anche in questo caso, come nelle *Supplici*, è il Coro a pronunciarlo – in forma di «choral self-referentiality» (cf. p. 10 n. 23) – in uno stasimo astrofico. Bond (1981, 329) sostiene che sebbene i θοῖνοι potessero essere corali, «a dance of lamentation was not a recognized part of fifth-century burial practice». Cf. però *supra* p. 25s. n. 67 sulle testimonianze iconografiche. Inoltre, sulla base di questi *loci* tragici, si può comunque affermare che, se anche il rito funebre non avesse previsto (perlomeno in quest'epoca) l'esecuzione di una danza durante il lamento, il Coro tragico poteva eseguirla, proprio in quanto Coro che cantava e danzava in scena, anche quando intonava θοῖνοι. Relativamente all'espressione χορόν ἀχῆσω Wilamowitz (1933, 432) giustamente osserva che «gesang und tanz treten einfach deshalb zu, weil der tragische chor seine gefühle in liedern und tänzen äußert»: non costituisce dunque uno zeugma.

¹³⁹ Cf. Fantuzzi 2007, 175: «fra i tragici, Euripide è l'autore che più ama richiamare la natura particolare del canto tragico, e l'unico che lo fa problematizzando anche, assai di frequente, la particolarità dell'ispirazione che lo genera». Segal (1989, 345) sostiene che Sofocle, rispetto a Euripide, è più restio a collegare la qualità emotiva del lamento con l'espressività emotiva della musica; lo studioso ritiene che Euripide recuperi l'uso Eschileo di 'liricizzare' il dolore e lo sviluppi alla luce della nuova riflessione intellettuale sul potere evocativo ed espressivo della parola rispetto ai sentimenti. Nello stesso tempo Euripide «is particularly conscious of incorporating within his fictional, literary structure the rites of lamentation».

¹⁴⁰ Vd. e.g. Aesch. *Ag.* 1514s., *Ch.* 315s., Soph. *Tr.* 947-949, *El.* 1174s. Si possono individuare simili esempi topici anche in Euripide: *Hipp.* 826s., 1385, *Andr.* 526s., 1209-1211, *Hec.* 154s., *Tr.* 197s., *IT* 655s., *IA* 1124.

†τίνα προσφδὸν† / ἦ τίνα μουσοπόλον στοναχὰν ἐπὶ / δάκρυσι δάκρυσιν, ὃ δόμος, ὃ δόμος, / ἀγκαλέσωμαι, «quale concorde o quale musicale lamento posso invocare fra lacrime e lacrime, o casa, o casa?». I versi sono stati oggetto di discussione e sono stati interpretati in vario modo (vd. Mastronarde 1994, 566s.); nella traduzione si è scelto di considerare προσφδὸν e μουσοπόλον come aggettivi riferiti a στοναχὰν¹⁴¹, ma è interessante anche la possibilità di prenderli come sostantivi¹⁴² e leggere στοναχὰν ἔπι, rendendo con «quale accompagnatore o poeta posso invocare a lamentare insieme alle mie lacrime?». Il raro termine μουσοπόλος¹⁴³, che già nella sua prima occorrenza come sostantivo in Sapph. fr. 150 V.¹⁴⁴ richiama probabilmente «musical activity rather than devotion to the goddess Muses» (Hardie 2005, 15)¹⁴⁵, ricorre in Euripide anche in *Al.* 444-447, a definire i citaredi che canteranno Alceste alle Carnee¹⁴⁶, e nelle *Fenicie* connota στοναχὰν in senso artistico-musicale (Antigone si

¹⁴¹ In alternativa si veda la proposta di Diggle 1994a (che crocifigge τίνα προσφδὸν) in apparato al v. 1498: προσφδὸν (ῥδάν).

¹⁴² Mastronarde (1994, 567) osserva che προσφδός non ricorre altrove come sostantivo, ma ἐπφδός sì.

¹⁴³ Vd. *ThGL* VI 1229: «qui circa musas versatur, Musarum famulus».

¹⁴⁴ Il fr. 150, trasmesso da Max. Tyr. 18,9, è così presentato nell'ed. Voigt: οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων (δόμε) / θρηνον ἔμμεν' (.....) οὐ κ' ἄμμι πρέποι τάδε, «non è lecito, infatti, che nella casa dei servitori delle Muse ci sia il lamento ... a noi non converrebbero queste cose».

¹⁴⁵ Il frammento di Saffo e in particolare il termine μοισόπολος sono stati molto discussi dalla critica, che si è divisa tra un'interpretazione in senso sacrale o cultuale (e.g. Wilamowitz 1913, 73 e 78; Lanata 1966, 67; Palmisciano 1998, 184) e una in senso culturale o specificamente poetico-musicale (e.g. Burnett 1983, 211; Aloni 1997, 248s.; Ferrari 2003, 84s. n. 97; Hardie 2005, 15). Per un valore simile a quello che probabilmente il termine ha nelle *Fenicie*, cf. Meleag. *AP* XII 257,6 μ. στέφανος, Castor. *SH* 310,5) μ. θήρ (Pan), Nonn. *D.* XLV 185 μ. Πάν.

¹⁴⁶ Eur. *Al.* 445-451 πολλά σε μ ο υ σ ο π ό λ ο ι / μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρεῖαν / χέλυν ἔν τ' ἄλγροις κλέοντες ὕμνοι, / Σπάρτα κυκλὰς ἀνίκα Καρνεί-/ου περὶνίσεται ὥρα / μηνός, ἀειρομένας / παννύχου σελάνας. Hardie (2005, 15) ritiene che l'uso di μουσοπόλος in questo contesto «might provide a link of sorts to the citharoedic school of Terpander (of Lesbos), who was recorded as first Carneian victor by Hellanicus of Lesbos (Athen. 14.635e)» (della stessa idea Power 2010, 281) e ipotizza che fosse un termine coniato nella Grecia orientale per definire i musicisti professionisti, diffuso ad Atene proprio da Ellanico. È opportuno notare, però, che altri composti in -πόλος sono attestati nel V sec. (e.g. ὀνειροπόλος, ὕμνοπόλος, e anche in Euripide μαντιπόλος e πυρπόλος) e che in Euripide si trova anche μουσοποιός (e nel V sec. si trovano altri composti in -ποιός e -πόλος con la medesima prima parte, e.g. il già citato ὕμνο-). Il solo e problematico frammento saffico dunque non ci consente né di definire esattamente ed esclusivamente un valore tecnico del termine, né – per quanto l'ipotesi possa risultare allettante – di ritenere con una certa sicurezza che Euripide riprendesse intenzionalmente nell'*Alceste* un termine tecnico lesbio o specificamente richiamasse nell'*Alceste* come nelle *Fenicie* i versi della poetessa (*contra* Fantuzzi 2007, 176-179, anche sulla base del comune tema trenodico). Infondata pare poi l'affermazione di Hardie (*ibid.*), secondo cui in *Ph.* 1499 è usato aggettivamente «evidently with reference to hired (that is, professional) performers of threnody»: non è esplicitato se lo studioso sia giunto a tale conclusione sulla base del presunto valore 'tecnico-professionale' di μουσοπόλος, o perché considera verosimile che la solista Antigone per intonare un θρηνος (ma in realtà si parla di στοναχά) abbia bisogno di un Coro di lamentatrici professioniste. Il termine μουσοπόλος compare nel V sec. anche in Teleste (*PMG* 805(b),2), per definire i «poeti» ματαιολόγοι che hanno diffuso la voce secondo cui Atena gettò via l'aulo dopo averlo provato. Piuttosto che l'interpretazione fornita da Fantuzzi (2007, 176 n. 14), secondo cui – data anche la presenza dell'aggettivo ἀχόρευτος a definire φάμα – si può supporre che la frase di Teleste richiami più o meno consciamente (in modo polemico) il lessico tragico della

domanda quale lamento concorde al suo dolore o addirittura artisticamente elaborato possa invocare¹⁴⁷), anche con un'allusione al canto monodico poeticamente composto che effettivamente Antigone si accinge a intonare in scena, ma rispetto al quale si sente ora in difficoltà, poiché è un canto che accompagna lo straziante corteo funebre dei familiari, «gioia per le Erinni» (v. 1503). Inoltre, come giustamente osserva Battezzato (1995, 158s.), Antigone è isolata e priva del conforto di un gruppo di donne: le Fenicie sono estranee all'azione, sono spettatrici, e la figlia di Edipo non scambia con loro in tutto il dramma neppure una battuta. Ai vv. 1515-1523, dopo aver esclamato *τάλαιν'*, *ὥς ἐλελίζω* (v. 1514)¹⁴⁸, domanderà ancora: *τίς ἄρ' ὄρνις δρυὸς ἦ / ἐλάτας ἀκροκόμοις ἄμ πετάλοις / μονομάτορσιν ὀδυρμοῖς / ἐμοῖς ἄχεσι συνφδός; / αἴλινον αἰάγμασιν ἃ τούσδε προκλαί-/ω μονάδ' αἰῶνα διάξουσα τὸν αἰ-/εἰ χρόνον ἐν λειβομένοισιν δάκρυσιν*, «quale uccello tra le foglie in cima a una quercia o a un abete canta con lamenti di madre sola in accordo con le mie pene? Un lamento (*ailinon*) levo per costoro con i miei gemiti. Sola condurrò per sempre la mia vita, tra lacrime versate». L'espressione *μονομάτορσιν ὀδυρμοῖς* al v. 1517 è congetturata da Wilamowitz e accolta da Diggle 1994 e Kovacs 2002; i codd. presentano *μονομάτερος ὀδυρμοῖς*, inaccettabile sia a livello morfologico (eventualmente si dovrebbe pensare a *μονομάτορος*), sia a livello semantico (cf. l'ampia nota di Mastronarde 1994, 573), mentre il *P. Strasb. WG 307* trasmette *μουνά[14/15 lettere ca.] ῥημαεμοισαχεσισυνφιδρ[*, versione che rende insicuro anche *ὀδυρμοῖς* e che è probabilmente inaccettabile per Euripide anche sul piano linguistico (cf. Fassino 2003, 40s.; West 1990, 316 invece accoglie e integra la *lectio* del papiro con *μόννα [στένεται ματρὸς ἐ]ρήμα*). I critici hanno pensato che in questi versi si alludesse all'usignolo e al mito di Procne (cf. anche Mastronarde 1994, 572 su *ἐλελίζω*), ma, a parte la mancanza di una vera analogia tra Antigone e Procne, è importante notare, come fa Medda (2008, 281 n. 252), che «se nel testo non c'era *μονομάτερος ὀδυρμοῖς*, il riferimento poteva anche essere più generico, a un uccello che pianga per la perdita della madre», idea che sembra implicare anche l'integrazione di West. Del resto

«seriosa anti-*mousike* del lamento», si potrebbe più semplicemente pensare alla scelta di un termine che tradizionalmente indicasse chi componeva e/o eseguiva poesia, dato che il ditirambografo polemizza qui con la *vulgata* del mito di Atena e Marsia.

¹⁴⁷ Lo stesso vale nel caso in cui si scelga di interpretare *προσφδόν* e *μουσοπόλον* come sostantivi: Antigone invocherebbe un accompagnamento che 'si armonizzi' con lei, o un musico/un poeta che componga, per così dire, sulle sue lacrime.

¹⁴⁸ A differenza di Diggle (1994a) che presenta *†τάλαιν' ὥς ἐλελίζει†*, scelgo qui il testo proposto da Mastronarde 1994 (cf. la sua nota a p. 570).

Antigone, nella sua disperata aporia, si sta chiedendo «quale uccello tra le fronde può piangere in accordo alle mie pene?» e forse Euripide, usando alcuni elementi lessicali tradizionalmente¹⁴⁹ applicati in poesia all'usignolo, intende alludere al fatto che neppure l'usignolo è pronto a esserle concorde, oppure è all'altezza di/è adatto ad accompagnare il lamento di Antigone che ha appena perso madre e fratelli e che si trova ad intonare la lamentazione in totale solitudine. Antigone, insomma, non si paragona a un usignolo¹⁵⁰, ma chiede quale uccello possa mai essere a lei συνῳδός.

In tragedia sono presenti altri casi in cui il lamento è associato a un uccello (ma non specificamente all'usignolo), casi che paiono derivare da *Od.* XVI 215ss. ἀμφοτέροισι δὲ τοῖσιν ὑφ' ἱμερος ὦρτο γόοιο· / κλαῖον δὲ λιγέως, ἀδινώτερον ἢ τ' οἰωνοί, / φῆναι ἢ αἰγυπιοὶ γαμφώνυχες, οἷσί τε τέκνα / ἀγρόται ἐξείλοντο πάρος πετεηνὰ γενέσθαι, «In entrambi era sorto un desiderio di pianto. Piangevano acutamente, più fittamente di uccelli, di vulturi o di artigliati avvoltoi¹⁵¹, a cui i villani tolsero i figli prima che fossero alati». Questo luogo omerico, come ha osservato più volte la critica¹⁵², è fonte *in primis* del celebre Aesch. Ag. 48-59, dove il grido di guerra degli Atridi a cui è stata sottratta Elena è paragonato a quello degli avvoltoi che si aggirano sul nido da cui sono scomparsi i piccoli¹⁵³. Come osserva giustamente Heath (1999, 19)¹⁵⁴, «the

¹⁴⁹ Cf. già *Od.* XIX 518-521 ὥς δ' ὅτε Πανδαρέου κόρη, χλωρῆς ἀηδὼν, / καλὸν ἀείδῃσιν ἕαρος νέον ἱσταμένοιο, / δεινῶν ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκνοῖσιν, / ἥ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυδευκέα φωνήν.

¹⁵⁰ Cf. Aesch. *Supp.* 58ss., Ag. 1140ss., Soph. *Tr.* 962s., *El.* 107s. e 1075ss., Eur. *Hec.* 337s. Interessante e dibattuto è il caso di Soph. *Aj.* 625-634, dove il Coro dice: λευκά τε γῆρα μάτηρ νιν ὅταν νοσοῦν-/τα φρενοβόρως ἀκούσῃ, / αἴλινον αἴλινον / οὐδ' οἰκτρᾶς γόνον ὄρνιθος ἀηδοῦς / ἥσει δύσμορος, ἀλλ' / ὀξύτουνους μὲν ᾤδᾶς / θρηγῇσει, χερόπληκτοι / δ' ἐν στέροισι πεσοῦνται / δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας. Il Coro sembra dire che la madre di Aiace, una volta venuta a sapere della condizione del figlio (cioè dello stato di follia, in cui il Coro crede si trovi ancora Aiace), non pronuncerà semplicemente un γόος come quello dell'usignolo, ma un vero e proprio θρηγῆσι accompagnato da gesti autolesionisti. È l'unico caso, per quanto mi risulta, in cui si parla di un lamento che 'supera' quello della mitica ἀηδὼν. Poiché anche il γόος dell'usignolo è per tradizione funebre e anch'esso è descritto come acuto (e.g. λυγός, ὀξύφωνος), Lloyd-Jones (1985) suppone che la contrapposizione avvenga tra una vera e propria lamentazione rituale (perché, come dirà il Coro al v. 634, lo stato dell'eroe è peggiore della morte) e un semplice lamento spontaneo. In Eur. *IT* 1089ss. il Coro sceglie di paragonarsi all'alcione, probabilmente non solo per un'affinità di sentimenti, ma anche di ambiente (cf. Kyriakou 2006, 353 che parla dell'alcione anche come simbolo di «loneliness in adverse surroundings, rocky shores and the inhospitable sea»): ὄρνις ἃ παρὰ πετρίνας / πόντου δειράδας ἀλκυὼν / ἔλεγον οἶτον ἀείδεις, / εὐξύνετον ξυνετοῖς βοάν, / ὅτι πόσιν κελαδεῖς αἰὲ μολπαῖς, / ἐγὼ σοι παραβάλλομαι κτλ.

¹⁵¹ Gli avvoltoi (φῆναι ο αἰγυπιοί) erano celebri per la loro φιλοστοργία (cf. Thompson 1936, 26).

¹⁵² Cf. Fraenkel 1950, II 29.

¹⁵³ Aesch. Ag. 48-59 μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη, / τρόπον αἰγυπίων οἷτ' ἐκπατίοις ἄλγεσι παίδων / ῥύπατοι· λεχέων στροφοδινοῦνται / πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι, / δεινιότηρ πόνον ὀρταλίων ὀλέσαντες· ὑπατος δ' αἰὼν ἢ τις Ἀπόλλων ἢ Πάν ἢ Ζεὺς / οἰωνόθεον γόνον ὀξυβόαν τῶνδε μετοίκων / ὑστερόποινον πέμπει παραβάσιν Ἑρινόν. Come osservato e.g. da Fraenkel (1950, II 29), Eschilo è stato probabilmente influenzato da un secondo esempio omerico, *Il.* XVI 428-430, dove le grida dei guerrieri che si scontrano sono paragonate a quelle degli avvoltoi che si battono su una roccia: qui compare l'elemento del grido di guerra (cf. Ag. 48), nel passo odissiaco quello del pianto (cf. Ag. 58), sebbene, come ha osservato Rood (2006), anche nella scena dell'incontro tra Odisseo e Telemaco l'immagine degli avvoltoi sembri associata alla vendetta che attueranno padre e figlio. West (1979) riconosce una terza fonte in Archil. fr. 177 W.².

comparison involves a subtle shift [...] the simile begins as a comparison between two different sets of cries, but it slips quietly into a deeper, more thematically significant level of thought». Lo studioso ritiene giustamente che nel riferimento al γόος degli avvoltoi per i figli scomparsi non solo si richiami la ‘perdita’ di Elena, ma si alluda anche al dolore per la perdita di Ifigenia, vittima di sacrificio da parte del padre, un dolore provato dalla madre Clitemnestra e probabilmente, «in an ironic coupling», da Clitemnestra e Agamennone. Così si spiegherebbe la presenza, in questa ricca similitudine, del grido di guerra, ma insieme anche del γόος, e il riferimento alla sottrazione di Elena, ma insieme anche alla perdita dei figli¹⁵⁵. Un'altra celebre immagine affine si trova poi in Soph. *Ant.* 423-427, dove Antigone, che geme presso il cadavere del fratello, è paragonata a un uccello (ὄρνις) che piange acutamente la perdita dei piccoli¹⁵⁶. Ma più simili al caso delle *Fenicie* sembrano altri esempi tragici, in cui si parla di uccelli in generale (e non di avvoltoi), in cui non si fa riferimento, almeno esplicitamente, alla scomparsa dei piccoli dal nido, e in cui l'accento è posto sul dolore e sul lamento: si vedano Soph. *Tr.* 103-107 ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι / τὰν ἀμφινεικῇ Δηϊάνειραν ἀεὶ, / οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν, / οὔ ποτ' εὐνάζειν ἀδακρύ-/των βλεφάρων πόθον, «ho saputo che con animo ardente Deianira, da sempre contesa, come un uccello in pena non placa mai il desiderio negli occhi ormai privi di lacrime», dove però il paragone tra l'ὄρνις e Deianira non è fondato sul canto¹⁵⁷; Eur. *Tr.* 146-149 (canta Ecuba) μάτηρ δ' ὥσεί πτανοῖς κλαγγὰν / ἴδρυσιν ὅπως ἐξάρξω ἔγω / μολπὰν οὐ τὰν αὐτὰν† / οἷαν ποτὲ δὴ κτλ., «come una madre per gli alati uccelli (leva) un grido, così inizierò io una melodia, non la stessa che un tempo, etc.», dove è centrale la melodia di lamento¹⁵⁸. Un altro paragone con il pianto dell'uccello per i piccoli (scomparsi) si trova infine in riferimento ad Anfitrione in Eur. *HF* 1039-1041 ὁ δ' ὥς τις ὄρνις ἄπτερον καταστένων / ὠδῖνα τέκνων πρέσβυς ὑστέρω ποδὶ / πικρὰν διώκων ἦλυσιν πάρεσθ' ὅδε, «e il vecchio, come un uccello che piange la prole di figli implumi, con passo lento e procedendo dolorosamente è

¹⁵⁴ Cf. già Daube (1939, 99), che ritiene che il grido degli Atridi sia una combinazione di lamento e di chiamata alle armi.

¹⁵⁵ Tosi (2010) riscontra questa allusione anche nell'uso di μέτοικος, che, all'interno della similitudine, viene a definire Agamennone che sarà ‘esule’ in patria e privo della figlia, così come gli avvoltoi sono ‘meteci’ che restano a volare al di sopra di un nido che è loro, ma è privato delle creature da loro allevate, la loro ragione di vita.

¹⁵⁶ Soph. *Ant.* 423-427 ἡ παῖς ὀρᾷται κἀνακακῶκει πικρᾷς / ὄρνιθος ὅξυν φθόγγον, ὥς ὅταν κενῆς / εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψῃ λέχος/ οὕτω δὲ χαῦτη, ψιλὸν ὥς ὀρᾷ νέκυν, / γόοισιν ἐξόμωξεν, «la ragazza appare e leva voce acuta di uccello addolorato, qualora veda il giaciglio del nido vuoto, privo dei piccoli. Così anche lei, quando vide il cadavere scoperto, proruppe in lamenti». Si noti che anche in questo caso il paragone non avviene tra due madri o genitori che perdono i figli (cf. il precedente odissiacico fondato addirittura, come osserva Nannini (2003, 87), su un'«identica reazione a due stati d'animo opposti»), ma tra Antigone che lamenta il fratello e la madre-uccello privata dei piccoli. Si può forse individuare anche qui un'allusione a una mancanza che Antigone – come l'uccello – sente e che deve vendicare (i.e. la sepoltura del fratello).

¹⁵⁷ Anche per questo caso, come per le *Fenicie*, si è ipotizzato un riferimento all'usignolo, specie per la presenza di ἄθλιον (cf. Davies 1991, 82, con bibliografia precedente; Rodighiero 2004, 155, che ipotizza alternativamente il riferimento generico a un uccello). Come si è detto, non è presente l'elemento del canto di lamento, ma l'aggettivo ἀδάκρυτος sembra indicare che Deianira, come l'uccello, ha pianto (o sta piangendo, nel caso l'agg. vada inteso proletticamente) fino a prosciugarsi gli occhi. Data anche la presenza di πόθος e la condizione di Deianira, pare plausibile pensare a un uccello in attesa che qualcuno ritorni al nido. È forse compresente anche l'idea dell'uccello impaurito (cf. v. 108 δεῖμα), come e.g. in Aesch. *Ag.* 1316 ed Eur. *Hec.* 178s.

¹⁵⁸ Biehl (1989, 140) ritiene che il grido sia più di paura che di lamento: la madre grida preoccupata per il primo volo degli uccellini come Ecuba intona un lamento per le donne che lasciano la patria e vanno in schiavitù. Comunque ciò che unisce i due ‘canti’ è l'elemento del pianto, una commistione, probabilmente, di dolore e di paura.

giunto qui». In nessuno di questi casi, però, gli uccelli, o in particolare l'usignolo, sono chiamati (in forma interrogativa o vocativa) come aiutanti o accompagnatori per il canto intonato¹⁵⁹.

Per Euripide, dunque, l'usignolo o gli uccelli in genere non rappresentano più solo un soggetto con cui confrontare o a cui paragonare il canto di un personaggio o del Coro, ma, nella difficoltà di intonare una melodia che nasce da una condizione estremamente dolorosa, divengono un soggetto (ipotizzato negli interrogativi o invocato esplicitamente) a cui chiedere aiuto, accompagnamento nella *performance*.

Nello scambio lirico tra protagonista e Coro che costituisce la parodo dell'*Ipsipile*, le donne nemee cercano di consolare la principessa afflitta presentandole degli *exempla* mitici (Europa e Io) che, come lei, hanno sofferto per l'esilio, ma a cui gli dèi hanno poi riservato una sorte felice e una prole fortunata: anche lei, pare di capire dal testo molto corrotto, non si deve affliggere poiché Dioniso, padre di suo padre, le darà soccorso (vv. 267-286)¹⁶⁰. Ipsipile risponde contrapponendo la sorte peggiore di altre due donne del mito, tra cui Procri¹⁶¹, la quale, tuttavia, ricevette qualcosa che a lei manca: *Hyps.* 311-318 ... νεμον ἄγαγέ ποτε. [/ κυναγόν τε Π(ρ)όκριν τὰν πόσις ἔκτα / κατεθρήνησεν αἰοδαῖς [~~--> / θάνατος ἔλαχε· τὰ δ' ἐμὰ πάθε[α] / τίς ἂν ἦ γόος ἢ μέλος ἢ κιθάρας / ἐπὶ δάκρυσι μοῦσ' ἀνοδυρομένα / μετὰ Καλλιόπας / ἐπὶ πόνους ἂν ἔλθοι;], «un tempo portò ... e la cacciatrice Procri, che il marito uccise, lamentò con canti ... morte <la> colse; ma quale grido di lamento o canto o musica citarodica insieme a Calliope lamentando tra le lacrime le mie sofferenze potrebbe venire per miei mali?». Ipsipile, a differenza di Procri¹⁶², è sola (cf. *supra* p. 25 n. 66 sul lamento in solitudine), non ha qualcuno che pronunci un lamento per lei, per le sue sofferenze; si domanda, «in ascending order of magnitude» (Bond 1963, 77) quale

¹⁵⁹ In Soph. *El.* 147-152 il Coro afferma che il lamentoso usignolo ὄραρεν al proprio animo. Ci sarebbe dunque l'idea dell'uccello come 'consono', 'adatto' a chi canta (nel caso il verbo vada inteso come «si adatta»; vd. però Finglass 2007, 147), ma a livello di sentimento, di stato d'animo, non (almeno esplicitamente) di sonorità.

¹⁶⁰ Al v. 282 τὸ μέσον va probabilmente interpretato, come propone Page (1941, 89), con «the path of moderation». Il Coro continua il proprio discorso ai vv. 287ss., che sono però estremamente corrotti.

¹⁶¹ Manca la parte di testo con cui si apre la risposta di Ipsipile (v. 310), ma pare verosimile (cf. Bond 1963, 76) che si nominasse un altro *exemplum* simile a quello di Procri (si noti il τε al v. 312 e i *loci similes* euripidei in cui i παραδείγματα mitici sono organizzati a coppie in Pattoni 1988, 245). Italie (1923, 15) pensa piuttosto a un inizio del tipo «et aliis me assimulo et Procridi».

¹⁶² L'eroina cacciatrice fu accidentalmente uccisa dal marito a caccia sull'Imetto mentre lo spiava. Si noti che Pherecyd. *FGrHist* 3 F 34 narra che Cefalo chiamò il padre di lei Eretteo e la seppellì magnificamente: μεταπεμψάμενος δὲ τὸν Ἑρεχθέα θάπτει πολυτελῶς αὐτήν. In Ov. *Met.* VII 863 il marito è presentato addolorato e in lacrime. Bond (1963, 76) ritiene che il soggetto di κατεθρήνησεν sia lo stesso della relativa e propende per un'integrazione al v. 4 del tipo proposto da Morel αἰοδαῖς[ιν ἐπεὶ νιν] θάνατος ἔλαχε. Battezzato (2005, 195) dice che l'autore del lamento certamente non è il marito, soggetto della relativa, ma non ne spiega la ragione.

lamento, quale canto, quale musica sulla κιθάρα con Calliope – cioè, probabilmente, insieme al canto vocale¹⁶³ – possa venire ἐπὶ πόνους. Euripide usa l'espressione ἐπὶ πόνους ἐλθεῖν, che Bond (1963, 78) traduce, rimanendo fedele al testo euripideo, «would come to me in my trouble»¹⁶⁴. La critica è unanime nell'assimilare questi versi a interrogative come quelle viste sopra nelle *Fenicie*. Sembra però che il caso dell'*Ipsipile*, benché affine nella forma e per la situazione dolorosa in cui si trova chi canta, si distingua in quanto: *a*) la principessa non si accinge a intonare un lamento, bensì cerca una cura contro le sue sofferenze; *b*) ha appena citato l'*exemplum* di Procri, che, seppure morta tragicamente, ha ricevuto una lamentazione (si specifica ᾠδοῦσα), a cui ella ora contrappone la sua condizione (vd. δέ al v. 314); *c*) non chiede che le forme musicali ipotizzate siano concordi, aiutino o accompagnino il proprio canto (cf. invece *Hel.* 174 ξυνφῳδός, 1112 ξυνεργός, *Ph.* 1518 e *Or.* 133 συνφῳδός) e neppure nomina il proprio lamento, ma chiede quale di queste forme musicali, lamentando i suoi πάθη, possa venire per le sue pene, o, forse, contro le sue pene¹⁶⁵; *d*) pone in risalto come terza e ultima forma musicale che auspica venga da lei che è in pena la «musica della cetra insieme a Calliope», densa e originale¹⁶⁶ espressione che da un lato richiama la Θρῆσση κίθαρις suonata da Orfeo sulla nave Argo, che Ipsipile malinconicamente rimpiangeva al v. 258, e la μουσα ... κιθάρας Ἀσιάδος che lo stesso Orfeo ha insegnato a Euneo in Tracia (cf. v. 1622)¹⁶⁷ – e contemporaneamente vi associa la Musa

¹⁶³ Cf. Itale 1923, 16, che cita Morel 1921, 46 e Bond 1963, 77 («is used with an eye to its etymology»), che però cita erroneamente i vv. 258s. come *locus similis*: vi si dice, in realtà, che la cetra grida un ἔλεος, non che accompagni un ἔλεος cantato. Si veda anche Hes. *Th.* 68 ὅπῃ καλῇ, ripreso poi da Καλλιόπη al v. 79: sullo specifico dominio di ciascuna delle Muse riflesso nel nome cf. Hardie 2009.

¹⁶⁴ Non condivido la resa di Collard-Cropp-Gibert 2004 «will come to mourn my troubles» (cf. anche la nota di commento a p. 236), né quella di Musso 2009 «i miei dolori potrebbe narrare». Contro l'interpretazione nel senso di 'raggiungere', 'eguagliare' (riproposta di recente da Battezzato 2005b, 197) si veda Bond 1963, 78.

¹⁶⁵ La costruzione di ἐπὶ + acc. può esprimere l'idea di scopo, fine, anche con valore contrastivo (benché non vi siano esempi con uso traslato): cf. LSJ⁹ 623 e Kühner-Gerth, *GG* I 505.

¹⁶⁶ Non sono mai nominate muse specifiche in Euripide. Fantuzzi (2007, 179 n. 27) sostiene che questa eccezionalità sia «in sintonia con l'eccezionalità della musica e del canto opportuni a esprimere le pene di Ipsipile». Aggiungerei, non solo ad esprimere le sue sofferenze, ma anche a lenirle. Calliope è definita da Hes. *Th.* 79 προφρεστέρα ἀπασέων (*scil.* Μουσῶν) e compare nella lirica arcaica e classica in Alc. *PMGF* 27,1, Stes. *PMGF* 240, Sapph. fr. 124 V., Corinn. *PMG* 692 fr. 20,1,4 (*fort.* Καλλιόπης), Pind. *O.* 10,14 e fr. 128c,5 M. (frammento trenodico che contrappone al peana apollineo e al ditirambo dionisiaco i canti di lamento, che s'accompagnano ai figli di Calliope, e poi nomina Orfeo), Bacch. 5,176 e 19,13, *Mel. adesp.* *PMG* 932,5, Tim. *Pers.* 223 Hordern (Calliope come madre di Orfeo; cf. T 24 Kern), *H. Hom.* 31,2. Come osserva Hardie (2009, 9 e n. 4), in letteratura e nella pittura vascolare è la Musa che compare maggiormente.

¹⁶⁷ Bond (1963, 77) cita il v. 1622 semplicemente come *locus similis*; Collard-Cropp-Gibert (2004, 236) notano che in quest'arte è stato istruito il figlio da Orfeo e ritengono dunque che ci sia ironia nella disperazione di Ipsipile. Più condivisibile la tesi di Wilson 2000, 448s. n. 80: «the elaborate stress on kitharoidia [...] suggest that that performance type was to provide the “answer” to her question».

che è madre di Orfeo¹⁶⁸ – dall’altro si contrappone alla cetra di Anfione che ha costruito Tebe nominata dal Coro (vv. 219s.)¹⁶⁹. È verosimile dunque che Ipsipile contrapponga il suo triste e solitario destino da viva a quello della defunta e compianta Procri, chiedendosi quali αἰδοί possano lamentare i suoi dolori fornendole una ‘terapia’ o quantomeno una consolazione¹⁷⁰, e nell’auspicare la «musica citarodica insieme a Calliope» richiami un tipo di musica presente in altri versi del dramma e, come si può capire dal finale della tragedia, coltivata ad Atene dagli Euneidi, famiglia di musicisti legati al culto di Dioniso Melpomenos¹⁷¹ di cui è capostipite Euneo, allievo di Orfeo.

¹⁶⁸ Su questa genealogia la tradizione, salvo rare eccezioni, è unanime (cf. Gruppe 1902, 1073 e un elenco di attestazioni in Collard-Cropp-Gibert 2004, 236, oltre a T 24 Kern).

¹⁶⁹ Eur. *Hyps.* 219s. ἐπὶ τὸ τᾶ[ς] κιθάρας ἔρχομαι, / τᾶς Ἀμφιονίας ἔργον [. Come osservato da Wilson (2000, 448s.), anche questo accenno alla musica di Anfione nel momento in cui si allude alla guerra tra fratelli è un esempio di come «Amphion’s music has at best ambivalent aetiological future on the tragic stage», dato che il futuro prospettato da Hermes al mitico μουσικός alla fine dell’*Antiope* non renderà per sempre Tebe immune dalla discordia. La sua musica, ipotizza lo studioso, è messa implicitamente a confronto con quella di Euneo che invece avrà ad Atene «an important place at the heart of civic religion». Si noti che l’arte di Anfione e quella di Orfeo, maestro di Euneo, erano presentate come affini: entrambi suonavano uno strumento dai poteri ‘magici’ (cf. Eur. *Ph.* 823s., *Ba.* 560ss.) e Anfione è considerato πρῶτος εὐρετής nell’arte citarodica (cf. Heraclid. Pont. fr. 157 Werhli = Ps.-Plut. *Mus.* 1131f) come anche Orfeo (cf. Pind. *P.* 4, 176s., Alex. Polyhist. *FGrHist* 273 F 77 = Ps.-Plut. *Mus.* 1132e-f).

¹⁷⁰ Pattoni (1989, 73-75) considera quella dell’*Ipsipile* una delle ultime realizzazioni drammatiche di «parodo consolatoria»: il riferimento ai παρὰ μύθια Λήμνια è posto in parallelo con Soph. *El.* 129 ed Eur. *IT* 222ss., il tentativo del Coro di distrarla con l’arrivo dei Sette ricorda quello del Coro in Eur. *El.* 167ss., con una reazione ugualmente negativa, di rifiuto, da parte della protagonista.

¹⁷¹ Questa è secondo Wilamowitz (*ap.* Grenfell-Hunt 1908, 28) la sorte che Dioniso annuncia a Euneo, e ne è convinto anche Burkert (1994, 46). Sugli Euneidi si vedano *e.g.* *IG* II² 5056 (seggio di un sacerdote nel teatro di Dioniso) ἱερῶς Μελοπομενοῦ Διονύσου ἐξ Εὐνειδῶν, Poll. VIII 103 κῆρυξ ὁ μὲν τις τῶν μυστικῶν, ἀπὸ Κήρυκος τοῦ Ἑρμοῦ καὶ Πανδρόσου τῆς Κέκροπος, ὁ δὲ περὶ τοὺς ἀγῶνας, οἱ δὲ περὶ τὰς πομπὰς ἐκ τοῦ Εὐνειδῶν γένους, Hesych. ε 7007 L. Εὐνεῖδαι· γένος ἀπὸ Εὐνέω κεκλημένον, τοῦ Ἰάσονος υἱοῦ, οἷον γένος ὁρχηστῶν καὶ κιθαριστῶν, Phot. ε 2259 Th. Εὐνεῖδαι· γένος ἐστὶ παρὰ Ἀθηναίοις οὕτως ὀνομαζόμενον· ἦσαν δὲ κιθαρωδοὶ πρὸς τὰς ἱερουργίας παρέχοντες τὴν χρεῖαν. La testimonianza di Esichio può portare a ritenere che eseguissero *performances* anche corali, ma l’attività di citaredi solisti sembra sicura dalla denominazione κιθαρωδοί di Fozio; più incerta pare l’ipotesi, avanzata in forma interrogativa da Power (2010, 365) sulla base di Polluce, che cantassero inni citarodici accompagnando processioni sacrificali. Vd. Cropp (2003) sulla connessione tra la famiglia degli Euneidi sacerdoti di Dioniso Melpomenos e la famiglia reale di Lemno discendente da Dioniso come «a purposeful Atticization of the myth». Dioniso Melpomenos è raffigurato con una *kithara* sul cratere a volute ‘di Archemoro’ presso Napoli Mus. Naz. 81394 (del 340-330 secondo Todisco 2003, 467); cf. Berger-Doer in *LIMC* IV/1 60: «mit Leier als Hinweis auf das von E. begründete γένος μουσικόν der Εὐνεῖδαι in Athen». Dato che il vaso raffigura con ogni probabilità i personaggi del dramma euripideo, si può supporre che Dioniso, durante la sua apparizione come *deus ex machina* alla fine del dramma, reggesse una *kithara*; non si può invece ipotizzare sulla base della metrica, come fa invece Berger-Doer in *LIMC* IV/1 62, che Euneo fosse presentato come cantante: egli nel testo che sopravvive pronuncia solo battute in trimetri. La *kithara* è del tipo ‘quadrato’ (cf. Todisco 2003, 466) o meglio ‘rettangolare’ (cf. Di Giglio 2000, 117s., che ritiene sia un’evoluzione della «cetra classica»; West, *AGM* 56 la chiama ‘italiota’, ma osserva che era stata diffusa da lungo tempo tra le popolazioni semitiche occidentali e in Egitto ed è probabile che il modello italiota fosse importato dall’oriente). Maas-Snyder (1989, 175-178, cf. figg. pp. 192s.) dice che questo tipo di cetra si trova nel IV sec. quasi esclusivamente su vasi italioti (dal 360 fino a non molti decenni dopo, poi appare assai raramente in altre parti del mondo greco). È raffigurata spesso all’interno di riti matrimoniali e non sembra associata con Apollo (ma al di fuori della produzione apulo-campana si hanno alcuni, seppur rari esempi in cui è

Giova ricordare che nel V secolo Orfeo è presentato innanzitutto come una figura ‘sciamanica’, con poteri incantatori su dèi, uomini, animali e natura inanimata¹⁷², in grado di avere, quindi, anche uno scopo ‘terapeutico’. Proprio Euripide, più di ogni altro poeta nel V secolo, lo nomina, testimonia esplicitamente la sua origine tracia e parla del potere psicagogico, persuasivo e ‘terapeutico’ della sua comunicazione poetico-musicale: cf. *Al.* 357-362, 968, *IA* 1211-1215, *Ba.* 560-563, *Cy.* 646-648¹⁷³.

La riflessione metamusicale di Ipsipile, che dall’inizio del dramma appare sola nel suo dolore, si inserisce nel quadro di quello che Battezzato (2005b, 182ss.) ha definito «il luogo di una lotta metaletteraria»¹⁷⁴, di una contrapposizione di musiche discordanti: a conclusione del suo precedente intervento nella parodo (vv. 264-266), ribatte al Coro che le annuncia l’arrivo dell’esercito argivo a Nemea dicendo che altri gridino Δαναῶν ... πόνους, perché il suo animo è legato ai dolorosi ricordi della spedizione degli Argonauti, che vorrebbe ancora rivedere o celebrare¹⁷⁵. Come osserva lo studioso, una prima contrapposizione (vv. 194ss.) avviene tra la musica dei κρόταλα (strumento ‘dionisiaco’), usati per far addormentare Ofelte, e i παραμύθια Λήμνια¹⁷⁶ che la μοῦσα vorrebbe piuttosto che lei intonasse¹⁷⁷; una seconda, poi (vv. 216ss.), tra l’arrivo dei Sette in marcia contro Tebe (opera della cetra di Anfione¹⁷⁸) – come possibile argomento di canto – e le vicende degli Argonauti arrivati a Lemno (al ritmo della cetra di Orfeo), causa di dolore ma anche di nostalgia per la protagonista.

associata al dio); compare in contesti con chiari elementi dionisiaci e talvolta in scene mitologiche (e.g. in due raffigurazioni di Niobe piangente). Per un’interpretazione delle rappresentazioni di Orfeo suonatore di lira e di cetra si veda Power 2010, 363s. La scelta del tipo di *kithara* deriva probabilmente dall’ambiente di produzione e dunque la raffigurazione vascolare non sembra utile a determinare lo strumento eventualmente presente in scena nelle mani del dio. In ogni caso è interessante notare che il pittore rappresenta Dioniso citaredo (non con la lira).

¹⁷² Cf. West (1983, 4), che osserva che Orfeo entrò nella mitologia greca non in epoca micenea, ma successivamente, dalla Tracia, regione dove le pratiche sciamaniche erano esistite. Due episodi della vicenda mitica di Orfeo in particolare testimoniano il potere del suo canto: la vittoria sul canto delle Sirene (cf. e.g. *Ap. Rh.* IV 891ss.), motivo per cui era stato chiamato a partecipare alla spedizione argonautica, e la sfida con Ade per recuperare l’amata Euridice (cf. e.g. *Eur. Al.* 357ss.).

¹⁷³ Si vedano anche Simon. *PMG* 567 ed Aesch. *Ag.* 1628s. Si noti che in *Eur. Al.* 358 e *IA* 1213 è usato il verbo κηλεῖν per indicare il potere teurgico del canto di Orfeo: cf. Iannucci 2007, 18s. Nelle *Baccanti* si parla di κιθάρα e di μοῦσαι: cf. vv. 561-564 Ὀρφεὺς κιθαρίζων / σύναγεν δένδρεα μούσαις, / σύναγεν θήρας ἀγρώστας. Per Orfeo come cantore per eccellenza vd. *Med.* 542-544 (cf. *Pind. P.* 4,176s., *Tim. Pers.* 234s. Hordern, dove primeggia nell’arte citaristica).

¹⁷⁴ Battezzato (2005b, 194) ritiene che «quando il Coro e Ipsipile contrappongono i due filoni narrativi [i.e. la saga argonautica e la spedizione dei Sette] che Euripide ha incrociato nel suo dramma, essi alludano all’operazione combinatoria del poeta»: il tragediografo è infatti il primo a fondere le vicende di Ipsipile a Lemno con i fatti di Nemea (arrivo dei Sette, morte del figlio di Licurgo). Si vedano Burkert 1994 e Cropp 2003, per le novità della vicenda mitica introdotte da Euripide.

¹⁷⁵ Il papiro al v. 263 trasmette ἰδεῖν, mentre Wilamowitz (*ap. Grenfell-Hunt* 1908, 87) propone la correzione in ὀδεῖν.

¹⁷⁶ Per una corretta interpretazione dell’allusività di questa espressione, da un lato al canto di conforto delle fatiche durante la tessitura a Lemno, dall’altro ai canti *riguardanti Lemno* che alleviano la tessitura, cf. Battezzato 2005b, 183.

¹⁷⁷ In verità si usa il verbo κρέχειν, letteralmente «colpire, percuotere», quindi «tessere» o «suonare» (uno strumento a corde con il plettro), cf. Chantraine, *DELG* 580: «“frapper le métier, tisser” et parallèlement “frapper avec le plectre un instrument à cordes”».

¹⁷⁸ Per l’ambiguo ruolo di Anfione e della sua musica cf. *supra* p. 51 n. 169.

La conclusione della parodo vede Ipsipile chiedersi chi arriverà con la propria arte citarodica per le sue sofferenze, espressione che, come si è detto, sembra alludere alla musica legata alle due figure divine nominate più volte nel dramma e che domineranno il finale: Orfeo, maestro di citarodia, e Dioniso Melpomenos¹⁷⁹, a cui Euneo è legato nell'arte musicale e nel culto. La *kithara* simbolo di quest'arte è probabilmente quella che Euripide chiama «tracia» (v. 219) o «asiatica» (v. 1622; cf. *supra* p. 23 n. 54) e i musicisti sono, o, meglio, saranno gli Euneidi ad Atene (a cui sembra si alluda già nelle parole di Ipsipile; cf. la 'previsione' del Coro al v. 284), quelli a cui Cratino aveva associato l'ἀμφιαννακτίζειν¹⁸⁰ in una commedia a loro dedicata¹⁸¹. Burkert (1994) ha giustamente notato come la critica non abbia riconosciuto importanza alla novità per cui Orfeo nell'*Ipsipile* è maestro di citarodia di Euneo: Euripide, inserendo il mitico musicista nel rapporto che lega gli Euneidi a Dioniso Melpomenos, caratterizza la *Kultmusik* di questa famiglia ateniese come 'asiatica'. Lo studioso tedesco, però, giudica questo elemento come «einer zeitgenössischen Mode als dem Dionysischen verpflichtet» e ipotizza che l'*aition* di Euripide sia la consacrazione a Dioniso Melpomenos della casa di Pulizone¹⁸², divenuta proprietà dello stato in séguito alla profanazione dei misteri eleusini da parte di Alcibiade e dei suoi là avvenuta nel 415 (cf. Paus. I 2,5): «heiße [...] daß eine andere, östliche, doch anerkannte Form des Kultes an

¹⁷⁹ Per i riferimenti a Dioniso e a elementi dionisiaci nei frammenti supertiti dell'*Ipsipile* (vd. soprattutto vv. 1084ss., fr. 58, vv. 1570ss.) si vedano Zeitlin 1993, 171ss. e Battezzato 2005b, 198. In Eur. *Ba.* 560-564 Dioniso è messo in relazione a Orfeo che suona la lira, capace di muovere piante e animali sull'Olimpo: τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδροισιν Ὀλύμπου / θαλάμαις, ἔνθα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων / σύναγεν δένδρεα μούσαις, / σύναγεν θήρας ἀγρώστας. Si veda Segal (1982, 75) che osserva: «the two parallel glyconic lines, each beginning with a compound of *syn-* "led together", σύναγεν (563-64), invite us to see Orpheus as a Dionysiac figure, for these *syn*-compounds, denoting nature's fusion with man, belong to the Dionysiac power».

¹⁸⁰ Si tratta del fr. 72 K.-A. Cf. *schol.* Ar. *Nu.* 595c (α) (omittunt **RV**) ἀμφί μοι αὐτε· μιμεῖται τῶν διθυραμβοποιῶν καὶ κιθαρωδῶν τὰ προοίμια· συνεχῶς γὰρ ἐκεῖνοι ταύτη χρῶνται τῇ λέξει· διὸ καὶ ἀμφιαννακτας αὐτοὺς ἐκάλουν· ἔστι δὲ τοῦ Τερπάνδρου (cf. fr. 2 Gostoli), *Suda* α 1700 A. ἀμφιαννακτίζειν· τὸ προοιμιάζειν· διὰ τὸ οὕτω προοιμιάζεσθαι. Περίανδρος· ἀμφί μοι αὐτίς ἄνακτα· καὶ Ἀριστοφάνης Νεφέλαις· ἀμφί μοι αὐτε Φοῖβε ἄναξ Δῆλιε. Ἀμφιάννακτας ἔλεγον καὶ τοὺς διθυραμβοποιούς· συνεχῶς γὰρ ἐκεῖνοι ταύτη ἐχρῶντο τῇ λέξει e α 1701 A. ἀμφιαννακτίζειν· ἄδειν τὸν Τερπάνδρου νόμον, τὸν καλούμενον Ὅρθιον, ὃ αὐτῷ προοίμιον ταύτην τὴν ἀρχὴν εἶχεν· ἀμφί μοι αὐτὸν ἄνακτ' ἐκατηβόλον ἀοιδέτω φρήν· ἔστι δὲ καὶ ἐν Εὐναίᾳ καὶ ἐν Ἀναγύρῳ. Si parla dunque del προοίμιον del cosiddetto *nomos orthios* terpandreo (cf. Terp. *PMG* 697 = 2 Gostoli), «un attacco divenuto usuale non solo tra i citarodi, ma anche tra i ditirambografi, al punto che gli uni e gli altri furono soprannominati ἀμφιάννακτες e fu coniato, forse dai comici, il verbo ἀμφιαννακτίζειν con valore sinonimico rispetto a προοιμιάζειν» (Gostoli 1990, 128).

¹⁸¹ Gli *Euneidi* sono probabilmente precedenti all'*Ipsipile* euripidea, posto che si accetti la notizia di Luc. 12,25,1-3 secondo cui Cratino morì non molto tempo dopo la vittoria con la *Damigiana* (423).

¹⁸² Cf. Beschi-Musti (2000, 264s.), che aggiungono che, oltre alla consacrazione a Dioniso Melpomenos di cui informa Pausania, hanno sede in quest'area anche il βουλευτήριον τῶν τεχνιτῶν e il Μελιτέων οἶκος, sala per prove teatrali in un'area riservata agli artisti di Dioniso.

Stelle jener nach Westen ausgerichteten, verfemten Pseudomysterien des Alkibiades treten sollte»¹⁸³. Cassio (2000) afferma che le espressioni che definiscono la cetra come ‘asiatica’, tipiche di Euripide e attestate a partire da Eur. *Erech.* fr. 369d K., dove compare Ἀσιάδος κρούματα, «non sono tecniche» (p. 108). Già gli antichi interpretavano tali espressioni come indicazione dell’origine orientale (lidia o lesbia) dello strumento¹⁸⁴. È importante notare, però, che, sebbene non si possa sostenere una sinonimia tra ‘tracio’ e ‘asiatico’ in quanto geograficamente la Tracia non rientra in quella che anticamente era definita Asia, nel caso specifico dell’*Ipsipile*, entrambi gli epiteti sono usati per definire lo strumento orfico e sono dunque strettamente connessi sul piano musicale: la *kithara* di Orfeo è detta sia tracia¹⁸⁵ sia asiatica (vd. *supra*) e, almeno in quest’opera, l’epiteto di ‘asiatica’ non pare essere scelto per una supposta origine orientale delle ‘lire’¹⁸⁶, ma piuttosto a definire il tipo di musica orientale eseguita da Orfeo (cf. v. 257s. Ἀσιὰδ’ ἔλεγον ἰήιον / Θρῆσσ’ ἐβόα κίθαρις Ὀρφέως), quello di ‘tracia’ indica il luogo in cui si è svolta la *paideia* musicale di Euneo, ed entrambi richiamano l’associazione musicale e/o culturale con Dioniso¹⁸⁷ e,

¹⁸³ Burkert (1994) presenta testimonianze di poesia ‘orfica’ in dialetto attico, ampliate poi da Cassio 2000.

¹⁸⁴ Cf. Duris *FGH Hist* 76 F 81 Δοῦριν δὲ ἸΑριστοτέλης φησὶ λέγειν ὅτι ἐκλήθη Ἀσιάς ἀπὸ τῶν χρωμένων Λεσβίων, οἵτινες οἰκοῦσι πρὸς τῇ Ἀσίᾳ, Ps.-Plut. *Mus.* 1133c ἐποιήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα, τὸν Τερπάνδρου μαθητὴν· ἐκλήθη δ’ Ἀσιάς διὰ τὸ κεχρησθαι τοὺς Λεσβίους αὐτῇ κιθαροδούς, πρὸς τῇ Ἀσίᾳ κατοικοῦντας, *schol.* Ap. Rh. II 777 καὶ ἡ κιθάρα Ἀσία (*leg.* Ἀσιάς) λέγεται, ἐπεὶ ἐν Λυδίᾳ πρῶτον εὐρέθη, Hesych. α 65 L. Ἀσιάς· ἡ (τρίχορδος) κιθάρα **p** διὰ τὸ ἐν Ἀσίᾳ εὐρεῖσθαι, *Et. M.* 153,33 G. Ἀσιάτις· ἡ τρίχορδος κιθάρα οὕτω καλεῖται. εἴρηται δὲ, ὅτι ἐν Ἀσίᾳ τῇ πόλει τῆς Λυδίας κεμένη ἐν Τμώλῳ πρῶτον εὐρέθη κτλ. Cassio (2000, 107) nota che le fonti non costituiscono una contraddizione poiché «i contatti Lidia-Lesbo in età arcaica sono ben noti».

¹⁸⁵ L’espressione compare solo nell’*Ipsipile* e in Hermes. fr. 7 Pow., anche in questo caso a definire lo strumento di Orfeo. Wegner (1949, 46) ipotizza un collegamento della cosiddetta ‘cetra di Tamiri’ proprio con la cetra asiatica di cui parlano i Satiri in Cy. 443s.

¹⁸⁶ Uso qui la denominazione ‘lire’, nel senso chiarito da West (*AGM* 51) per il termine «lyre».

¹⁸⁷ Orfeo senza dubbio è maestro di Euneo nell’arte citaredica, ma, forse, dato che gli Euneidi avranno un ruolo di musicisti nel *culto* di Dioniso, il mitico cantore trasmette al figlio di Ipsipile anche il suo ruolo nel culto del dio. Di Marco (1993) analizza la connessione tra Dioniso e Orfeo nelle *Bassaridi* di Eschilo. Lo studioso ipotizza che Licurgo e Orfeo siano co-protagonisti nella vicenda che si svolge in Tracia e che vede il sovrano e il cantore opporsi alla religione di Dioniso giunto nel loro paese: Orfeo infatti venera Apollo-Elio. Dioniso punirà il mitico musicista attraverso le *Bassaridi* (le menadi tracie), ma alla fine il conflitto sembra ricomporsi: si veda il fr. 341 R.² che testimonia un singolare scambio di attributi tra Dioniso e Apollo (cf. cratere di Berlino 3172, dove Orfeo tra i Traci ha il capo cinto d’edera e Strauss Clay 1996, 93-100), forse stabilendo Dioniso come dio di quei riti di cui Orfeo era stato profeta. Nascerebbe, insomma, l’orfismo. Eschilo sarebbe riuscito a coniugare la figura di Orfeo musicista legato ad Apollo con quella di lui come profeta di Dioniso e forse anche con la tradizione della morte di Orfeo per opera di donne tracie. Di diverso parere Di Benedetto (2007, 30-35), che ritiene che le *Bassaridi* costituiscano un ‘problema’ per la critica che tendenzialmente vede un accordo tra Orfeo e Dioniso e un carattere dionisiaco dell’orfismo. Lo studioso elenca tratti che distinguono le due figure (*e.g.* la trasmissione scritta delle dottrine orfiche, l’attività di Orfeo come cantore, la sua stretta relazione con le Muse e la cetra come suo strumento privilegiato), differenze che a suo parere testimoniano una netta distinzione tra orfismo e dionisismo, evidente anche nelle *Baccanti*. Di Benedetto, però, non prende in

forse, il carattere della musica culturale degli Euneidi, che si può ipotizzare condividesse con quella di Orfeo il carattere sacrale e quello orientale ed estatico¹⁸⁸. Ci si può inoltre domandare se si alluda anche a un preciso tipo di *kithara*, quella definita comunemente ‘tracia’, tipica anche di Orfeo e in voga forse verso la fine del V secolo¹⁸⁹, e se *eventualmente*, dato anche ciò che si è detto della commedia di Cratino¹⁹⁰, i tratti di ‘orientalità’ della *Kultmusik* degli Euneidi contribuissero a collocarla nella Nuova Musica¹⁹¹. In conclusione, Ipsipile si chiede quale musica possa giovarle, possa fornirle

considerazione l’*Ipsipile*, dove il rapporto tra le due figure mitiche sembra essere riconciliato, almeno su un piano musicale.

¹⁸⁸ Sono questi i tratti che contraddistinguono, rispettivamente secondo Pòrtulas (1993, 267-271) e Grau (2002, 133), la musica dei personaggi mitici traci (come Tamiri e Orfeo): la «vitalitat religiosa, de renovació, sovint també d’entusiasme extàtic» e «l’alteritat respecte de la vita quotidiana de la μουσική, que pertany a una esfera sacral».

¹⁸⁹ A livello organologico è stata definita *kithara* ‘tracia’ (da West, *AGM* 55s.; «Thamyris-Kithara» invece da Wegner 1949, 45s.) quello strumento che compare su raffigurazioni vascolari suonato talvolta da Tamiri e Orfeo (vd. Atene 15190 e Heidelberg 26.90), che presenta caratteristiche variabili, ma generalmente ha bracci piuttosto corti con un’ampia curvatura (spesso di corno segmentato) e la cassa lignea ampia, non molto alta, con base piatta, spesso riccamente decorata (cf. West, *AGM* 55 e tav. 16; Maas-Snyder 1989, 145-147 e 160 fig. 9; Cillo 1993, 222ss. e Meriani 2007, 58ss.). La prima attestazione è su un frammento non numerato di Firenze (vd. Talcott et all. 1956, 49s.), ma più frequentemente (sebbene sia uno strumento raffigurato raramente) compare verso la fine del V sec. Difficile interpretare sei vasi attici della seconda metà del V sec. (vd. Maas-Snyder 1989, 146, 239 n. 45 e 162 fig. 12) con citaredi che imbracciano una *kithara* ‘tracia’ sul podio o mentre vi salgono, come anche il vaso in cui sono satiri che la suonano mentre cantano, con l’iscrizione «cantanti alle Panatenee» (New York 25.78.66), un Coro ditirambico o di un dramma satiresco, oppure una rappresentazione parodica dei citaredi. Cillo (1993, 236ss.) che non crede che l’ὄργανον fosse necessariamente considerato tracio, ipotizza che fosse lo strumento per giovani citaredi (forse senza accompagnamento vocale), contrariamente alla grande *kithara* da concerto, suonata solo da concorrenti adulti. Tamiri costituirebbe «il capostipite ed il rappresentante leggendario dei giovani musicisti, ed al contempo un paradigma ammonitorio a non valicare il limite anzitempo» (cf. però le obiezioni di Grau 2002, 178s. all’interpretazione che vede in Tamiri solo il poeta agonistico per eccellenza). Maas-Snyder (1995, 67) pensano che possa essere tracio, o alternativamente che fosse «uno strumento di fantasia che voleva sembrare straniero, forse inventato per il teatro». Meriani (2007, 59s.) avanza la convincente proposta di leggere in ῥήγνυς χρυσόδετον κέρας del fr. 244,1 R.² un riferimento a questo tipo di *kithara* imbracciato in scena dal protagonista. Per le potenzialità musicali di tale strumento, adatte allo sperimentalismo della fine del V sec., si veda un’ipotesi in Cillo 1993, 232s.

¹⁹⁰ Wilson (2000, 448s. n. 80) sostiene che il fatto che l’argomento fosse oggetto della commedia di Cratino «hints at some contentiousness in their position in the city».

¹⁹¹ Cf. κρούματα Ἀσιόδος nella monodia intonata da Agatone (Ar. *Thesm.* 120; cf. v. 124 χίθαρις) nello stile della Nuova Musica, perifrasi che secondo Et. M. 153,31s. è una parodia di Eur. *Erech.* fr. 369d K. (cf. *supra*). Si veda De Simone (2008, 487-490) per l’associazione (nell’ambito della critica conservatrice) tra orientalità e Nuova Musica, compresa quella euripidea. Per una possibile connessione tra un altro musico tracio, Tamiri, (innovatore e ‘destabilizzante’ in quanto straniero) e la Nuova Musica in contesto agonale vd. Cillo 1993, 219-222. Wilson (2004, 281-287) osserva che nelle raffigurazioni vascolari della fine del V secolo la *kithara* raramente compare suonata da Apollo (che piuttosto usa la *chelys*), e che i mitici citaredi rappresentati sui vasi sono piuttosto orientali, come Tamiri, Lino e Marsia (tradizionalmente in conflitto con Apollo e le Muse): lo strumento della ‘teatrocratizzazione’ della citarodia esce dall’ambito apollineo e si avvicina a quello dionisiaco, come sembra testimoniare anche il passo dell’*Ipsipile*. Cassio (2000, 109s.) ritiene che l’elemento culturale sia evidente in Euripide e che «la musica usata dagli Euneidi in quel culto doveva essere tradizionale o comunque almeno passare come tradizionale». Per un’operazione di ‘arcaizzazione’ della propria nuova musica e proprio attraverso il richiamo del mitico Orfeo, la cui χέλυσ (o il musico stesso, se si mantiene la lezione del papiro) è definita ποικιλόμουσος, si veda la celebre σφραγίς dei *Persiani* di Timoteo (vv. 221ss. Hordern, su cui cf.

un sollievo, e la musica citarodica, insieme a Calliope da lei nominata, sembra alludere alla musica suonata da Orfeo sulla cetra tracia – per cui la protagonista aveva già espresso la propria nostalgia – che aveva forse carattere estatico e a cui tradizionalmente si attribuivano potenzialità ‘terapeutiche’, e a quella degli Euneidi ad Atene, annunciata da Dioniso Melpomenos alla fine del dramma (come si augura dal Coro nella parodo stessa). Si può solo ipotizzare che anche la musica del culto di Dioniso Melpomenos ad Atene, di cui purtroppo non si conoscono le peculiarità, avesse poteri ‘terapeutici’, dato che Euneo è allievo dello ‘sciamano’ Orfeo, o che Euripide intendesse attribuirle tali poteri rispetto alle sofferenze. È peraltro singolare che la musica citarodica sia compresa tra i ‘generi’ ipotizzati dalla protagonista: si può dunque dedurre che, contrariamente a quanto comunemente sostenuto (cf. *supra* p. 24 n. 64), anche lo strumento a corde fosse adatto al lamento.

Nell’*Elena* la protagonista nella parodo e poi il Coro nel primo stasimo cercano aiuto per l’esecuzione del proprio canto, un canto in entrambi i casi di lamento. Elena apre il *kommós* tra lei e il Coro che funge da parodo¹⁹², prima recitando un ‘proemio’ di tre versi, poi continuando con la prima strofe (vv. 164-178): ὦ μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον / ποῖον ἀμιλλαθῶ γόον ἢ τίνα μοῦσαν ἐπέλθω / δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; αἰαῖ. / περοφόροι νεάνιδες, / παρθένοι Χθονὸς κόραι, / Σειρήνες, εἴθ’ ἐμοῖς / †γόοις μόλοιτ’ ἔχουσαι Λίβυν / λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ / φόρμιγγας αἰλίνοις κακοῖς† / τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα, / πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα, / μουσεῖα θρηνήμα-/σι ξυνωδά, πέμψαιτε / Φερσέφασσα †φρονία χάριτας† / ἵν’ ἐπὶ δάκρυσι παρ’ ἐμέθ(εν) ὑπὸ / μέλαθρα νύχια παιᾶνα / νέκυσιν ὀλομένοις λάβῃ, «Oh! adesso che do inizio a¹⁹³ un grande compianto per grandi dolori,

Janssen 1989, 152, Gostoli 1990, 113, e da ultimo Ercoles 2010). Power (2010, 367) afferma che il problema del tipo di *performance* della musica degli Euneidi rimane aperto e non esclude «that members of the Euneidai competed in festival citharodic *agônes*, and perhaps brought their Orphic *hymnoi* with them into this more public realm»: ciò sembrerebbe probabile se il verbo ‘terpandreo’ usato da Cratino fosse attribuito a loro, ma, come osserva giustamente lo studioso americano, si può immaginare anche che la commedia prevedesse un antagonismo tra citaredi ‘agonistici’ (gli ἀμφιάνακτες) e citaredi ‘sacerdotali’ (gli aristocratici Euneidi).

¹⁹² Come osserva Willink (1990b, 77), nell’*Elena* si assiste per la prima volta a una parodo aperta da un canto solista a cui risponde in antistrofe il Coro. Altrove, infatti, in Euripide si trovano casi in cui il ‘canto d’ingresso’ prevede uno scambio solista-Coro, ma solo nell’*Ipsipile*, come qui, la monodia precede il canto corale (sulla particolare struttura della parodo dell’*Ipsipile* cf. Battezzato 2005b, 173-179).

¹⁹³ Per il verbo καταβάλλω, usato qui al medio, cf. LSJ⁹ 884 s.v. καταβάλλω II 7 («lay down as a foundation») e Dale 1967, 76. In riferimento al dare inizio a un canto sarà usato poi in Call. fr. 392 Pf. καταβάλλωμ’ ἀείδειν (cf. *Od.* I 155 ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν, su cui vd. West 1981, 208s.).

che lamento posso affrontare¹⁹⁴ o che musica intraprendere¹⁹⁵ con lacrime o lamenti o dolori¹⁹⁶? Ahimè! Alate fanciulle, vergini figlie della Terra, Sirene, †se poteste venire per i miei gemiti portando il loto libico o le siringhe o le *phormigges*†, possiate mandare lacrime adatte ai miei tristi mali, dolori ai miei dolori, canti ai miei canti, musica¹⁹⁷ concorde ai miei lamenti, affinché la †funesta(?)† Persefone †come offerta(?)† riceva da me nella notturna dimora un peana accompagnato da lacrime per i defunti». La parodo, originale nella struttura e nell'immaginario, è costellata di problemi testuali e di responsione, che la rendono assai controversa. Di recente Willink (1990) ne ha proposto una forma 'regolarizzata', ma a seguito di notevoli interventi sul testo tràdito¹⁹⁸.

Willink (1990, 80) espunge l'intero v. 166 δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν, ritenendolo uno scolio esplicativo; chiarisce che «there is, indeed, no obvious call for such a scholion on 164-5; but we shall find in 169-72 a difficult text that could have anciently prompted just such a marginal annotation». La casuale forma dattilica (*5da*) avrebbe favorito la sua collocazione a seguito dei vv. 164s. L'espressione, in realtà, rientra a pieno nel ridondante e patetico stile euripideo (cf. e.g. HF 1025-1027 αἰῶν, τίνα στεναγμὸν / ἢ γόον ἢ φθιτῶν ὥδ' ἢ τίς' Ἀι-/δα χορὸν ἀχίσω;, e si vedano Bond 1963, 76s., 1981, 328 e Breitenbach 1934, 196 sugli accostamenti di espressioni sinonimiche in Euripide) e non pare essere una spiegazione ai versi seguenti, che, seppure singolari nello stile (quattro espressioni in asindeto con un duplice poliptoto¹⁹⁹), non presentano termini che richiedono di essere glossati. Lo studioso (p. 87 e n. 49), seguendo Triclinio, sceglie di espungere anche ἢ φόρμιγγας al v. 171 (cf. anche Grégoire-Méridier 1961, 56 n. 1), poiché ritiene che lo strumento a corde non sia adatto per natura ad accompagnare il lamento – *Hel.* 185 ἄλυσον ἔλεγον ne sarebbe prova – e che esempi quali *Hyps.* 257s. (Ἀσιάδ' ἔλεγον ἰήιον / Θρηῖσσ' ἐβόα κίθαρις), 315ss. (τίς ἂν ἢ γόος ἢ μέλος ἢ κιθάρας κτλ.) e HF 348-350 (ἄλινον μὲν ἐπ' εὐτυχεῖ / μολεπᾷ Φοῖβος ἰαχεῖ / τὰν καλλίφθογγον κιθάραν) siano eccezioni, casi in cui si ricerca un'espressione ossimorica (?). Per l'espunzione nell'*Elena* lo studioso si fonda anche su ragioni metriche: c'è infatti un problema di responsione, che si risolverebbe con l'eliminazione di ἢ φόρμιγγας, ma che richiederebbe comunque

¹⁹⁴ Per la metafora agonale, che nasce dall'uso di ἀμιλλάομαι, vd. Willink (1990b, 79 e n. 12), che giustamente ritiene trasmetta un'idea di sforzo e contemporaneamente di «'concerted performance' and 'projection'» (esigenze da cui deriva la richiesta d'aiuto successiva). Si potrebbe rendere, allora, con «in quale lamento posso cimentarmi?» piuttosto che con «how shall I groan loud enough?» come in LSJ⁹ 83.

¹⁹⁵ Willink (1990b, 79) registra per ἐπελθεῖν i significati di 'consultare' (una persona) e di 'appellarsi, ricorrere a' (una cosa). Qui sembra però appropriato anche il valore, proprio di ἐπελθεῖν, di 'percorrere', per cui cf. LSJ⁹ 618 s.v. ἐπέρχομαι III e Ar. *Eq.* 618s. εἴθ' ἐπέλ-/θοις ἅπαντά μοι σαφῶς. Kannicht (1969, 66) propone come una delle possibili traduzioni «welches Lied soll ich durchmessen?» e cita giustamente Ar. *Ra.* 896s., dove la metafora è più esplicita: τίνα λόγων, <τιν'> ἐμμελείας / ἔπιτε δαῖαν ὁδόν.

¹⁹⁶ Giustamente Kannicht (1969, 66) afferma che «die Dative δάκρυσιν κτλ. sind in jedem Fall eher modal oder instrumental [...] als final [...] zu deuten». Si noti che l'espressione (ἐπὶ) δάκρυσιν si trova anche in *Ph.* 1499 e *Hyps.* 316.

¹⁹⁷ Cf. *infra* su μουσεῖα.

¹⁹⁸ La versione proposta da Willink (1990b) è stata poi accolta, salvo alcune eccezioni, anche dall'ultimo editore, Allan 2008.

¹⁹⁹ Come afferma Breitenbach (1934, 224), «diese Form ist bei Äschylus und Sophokles sehr selten».

un intervento nell'antistrofe (λίβυν λωτὸν ἢ σύ-/ριγγας †αἰλίνοισι† κακοῖς ~ <τ' ἐν> αὐγαῖσ<ι> θάλλου-/σ' ἄμφι δόνακος ἔρνεσιν *2ba lk*). Pensa inoltre che, se si esclude lo strumento normalmente usato per il peana, il paradosso del peana per i defunti risulterebbe più forte e la protagonista chiederebbe un accompagnamento di soli strumenti a fiato come avviene realmente in scena (in ogni caso l'esecuzione era accompagnata verosimilmente solo dall'aulo, e non anche dalla σῦριγξ!)²⁰⁰. Nonostante l'ovvia obiezione di Willink (1990, 88), che osserva che vi erano anche altri tipi di Sirene, è importante notare che la lira era uno strumento tipico delle raffigurazioni contemporanee delle Sirene (cf. *LIMC* VIII/1 1093ss. s.v. *Seirenēs* nrr. 35, 37, 59, 67, con strumento a corde, e nr. 38 con *syrinx*) e che i tre strumenti richiamano il tradizionale numero di tre Sirene (su cui vd. Heubeck 1992, 312²⁰¹). Come giustamente osserva Kannicht 1969, 67, infine, φόρμιγξ è un termine poetico molto prezioso e raro in tragedia, che difficilmente può essere un'interpolazione. Per quanto riguarda, infine, l'espressione φονία χάριτας, crocifissa da Diggle 1994, Willink (1990, 90) propone di correggerla in φόνιον ἄχαριν, doppio epiteto del seguente παιᾶνα. Kannicht (1969, 70), commentando una simile proposta precedente di Elmsley, φόνι' ἀχάριστά θ' (in riferimento ai μουσεῖα come acc. n. pl.), dice che «sie scheint aber auch sachlich unrichtig, weil die μουσεῖα sowohl für Hel. als auch für Persephone und die Toten χαρίεντα sind»²⁰². Anche se lo si considera come epiteto del peana, che definisce ossimoricamente il θρῆνος, la correzione risulterebbe forse inopportuna, in quanto per Persefone e per i defunti il canto costituisce una χάρις, che l'espressione corrotta poteva forse specificare. È altrettanto vero, però, che sono assai frequenti in tragedia, e in Euripide specialmente, espressioni in cui un aggettivo nega il sostantivo rafforzandone l'effetto ossimorico (cf. Meyer 1923, 103-106 per un elenco delle «Verneinungen des Substantivs selber», in particolare il gruppo 1.b ed e.g. Eur. *Or.* 319 ἀβάκχευτος θίαςος). In tal caso il peana sarebbe φόνιον ἄχαριν più per Elena, e per il pubblico, che per la dea dell'Aldilà.

I problemi maggiori posti dal testo trådito, che condizionano anche l'interpretazione generale dell'invocazione di Elena, sono l'asindeto tra le due frasi ottative, la costruzione dell'espressione αἰλίνοισι ... μέλεα, il significato e la funzione grammaticale di μουσεῖα. Willink (1990) propone di connettere le due espressioni ottative facendo seguire a κακοῖς un punto in alto e inserendo <δ'> prima di ἔμοῖσι, scelta che comporta, però, l'espunzione di γόοις al v. 170: si otterrebbe l'espressione

²⁰⁰ Non convince Di Benedetto (1961, 293s.) che motiva la scelta di espungere ἢ σύριγγας ἢ φόρμιγγας sostenendo che siano glosse esplicative di λωτόν.

²⁰¹ Heubeck (1992, 312) cita come prima testimonianza Hes. fr. 27 M.-W. νῆσον ἐς Ἀνθεμόεσσαν, ἵνα σφισι δῶκε Κρονίων. Nel frammento, però, non si trova un'attestazione esplicita del numero tre di Sirene, ma solo il pronome plurale σφισι, anziché l'omerico duale (cf. e.g. *Od.* XII 52). È lo *schol.* Ap. Rh. Arg. III 892, testimone del frammento, che prosegue aggiungendo ὀνόματα δὲ αὐτῶν Θεελξιόπη (ἢ Θεελξιόνη), Μόλπη, Ἀγλαόφρωνος. Cf. Zwicker 1927, 292: «drei [Sirenen] erscheinen auf Vasenbildern etwa um 600 v. Chr. [...], und diese im Mythos und in der Religion ja so unendlich oft wiederkehrende typische Zahl wird ausdrücklich zuerst erwähnt bei Timaios-Lykophron o. S. 291, 67» (vd. in realtà Lyc. 712ss.; in Timae. *FGrHist* 566 F 98 = *schol.* Lyc. 732 si parla della sola Partenope e dell'αἴτιον di una fioccolata sul mare napoletano).

²⁰² Kannicht (1969, 70) che presenta il testo μουσεῖα / θρηνήμασι ξυνφδά, / πέμψειε Φερσέφασσα / φόνια, χάριτας ἔν' ἐπὶ δάκρυσι κτλ. interpreta φόνια come attributo di μουσεῖα e il pl. χάριτας come apposizione di παιᾶνα, «weil das logische Subjekt der Dankesempfindung [i.e. νέκυσιν ὀλομένοις] eine Mehrzahl bildet».

ἐμοῖς ... κακοῖς²⁰³ e i seguenti acc. n. pl. sarebbero retti dal successivo πέμπω. Per quanto riguarda il valore di μουσεῖα, la critica lo ha tendenzialmente interpretato come ‘sede di canti’ (cf. *e.g.* Dale 1967, 78), sulla base del fatto che la terminazione in -εῖον indicherebbe il luogo che appartiene al soggetto indicato dalla radice (cf. *e.g.* Kannicht 1969, 70, che cita Debrunner 1917, § 290), salvo poi ipotizzare talora una ‘personificazione’ (cf. Kannicht, *ibid.*, che rende con «Totenklagechor») o una forma di metonimia (cf. Breitenbach 1934, 177 e Willink 1990, 89)²⁰⁴. Barker (2007, 12), a quanto pare, è l’unico a intenderlo «come plurale neutro sostantivato dell’aggettivo *mouseios*, nel significato, semplicemente, di ‘cose musicali’»²⁰⁵. In Pindaro ricorre l’aggettivo μοισαῖος (eol. per μούσειος) a indicare ‘che appartiene alle Muse’, ‘poetico-musicale’²⁰⁶, e allo stesso modo esso sarà usato in Eur. *Ba.* 410 nell’espressione Πιερία, μούσειος ἔδρα e in Anon. *AP* IX 372 μούσειος κέλαδος (della cicala). Da esso viene comunemente distinto il sostantivo neutro μουσεῖον, inteso come «shrine of the Muses, seat or haunt of the Muses» e quindi «home of music or poetry» (LSJ⁹ 1148): si trova a partire dal V sec., in Eur. fr. 88,2 K. πολλὸς δ’ ἀνεῖρπε κισσὸς εὐφυῆς κλάδος, / ᾠδόνων (Meineke 1856, 439s. : χελιδόνων codd.) μουσεῖον, *Hel.* 1108 μουσεῖα καὶ θάκους ἐνίζουσιν (dell’usignolo, cf. *infra*) e forse nel fr. 481,19 K. Μουσεῖον ἐκλιποῦσα Κωρύκιόν τ’ ὄρος (detto di Ippe), espressione che è stata interpretata come «il Parnasso sacro alle Muse/luogo di ispirazione» (cf. Cropp 1995, 268s.), con τε appositivo, o come «l’Elicon e il Parnasso» (cf. Wilamowitz 1935, 451), ma dove, in entrambi i casi, μουσεῖον può essere anche

²⁰³ Per simili ampie separazioni tra sostantivo e aggettivo attributivo in Euripide cf. Breitenbach 1934, 246s. e Willink 1990b, 86 n. 45. Quest’ultimo crocifigge comunque αἰλίνοις (αἰλίνους κακοῖς **L¹⁹ Tr³** : αἰαῖνοις **(L)P**), perché termine altrove usato nella forma αἴλινον come esclamazione indeclinabile di dolore. Non sembra improbabile, però, che proprio Euripide possa aver coniato un aggettivo in -ινος (cf. LSJ⁹ 38: «mournful, plaintive») sulla base dell’espressione esclamatoria, poiché a) in *Hel.* 1164 compare l’espressione ἀθλίους συμφορὰς αἰλίνοις (che Nauck 1871³ corregge in ἐλεινοῖς), b) in Call. *Ap.* 20 è usato per la prima volta il n. pl. avv. αἴλινα (cf. poi *e.g.* Ps.-Mosch. 3,14, Nonn. *D.* II 82) e c) in *IG* XIV 1502, un epitafio di epoca romana, si trova βρέφος αἴλινον.

²⁰⁴ L’uso di μουσεῖα in *Hel.* 174 è stato paragonato (cf. *e.g.* Kannicht 1969, 70) a quello di Eur. *Andr.* 446 δόλια βουλευτήρια, espressione che definisce gli Spartani (cf. Aesch. *Th.* 575 κακῶν δ’ Ἀδράστω τῶνδε βουλευτήριον), e di Eur. *Or.* 590 εὐνατήριον, termine che indica la moglie (cf. Willink 1986, *ad l.*).

²⁰⁵ Forse lo intende in modo simile anche Fantuzzi (2007, 180), dal momento che afferma che «le divinità che Elena si risolve a invocare per i suoi trenodici *mouseia* sono le Sirene». Cf. anche *schol.* Ar. *Ra.* 93a dove μουσεῖα è interpretato come ‘prodotto delle Muse’, cioè l’opera dei drammaturghi: βάρβαρα καὶ στωμύλα, ὀχλώδη, πολύγλωσσα, ἀτερπῆ Μοῦσαν ἔχοντα καὶ συγγραφεὺς λόγων.

²⁰⁶ Vd. Pind. *N.* 8,47 λίθος Μοισαῖος, *I.* 6,2 κρατήρ Μοισαίων μελέων e 8,61 Μοισαῖον ἄρμα, *Pae.* A1,39 Rutherford Μοισαῖαι τέχναι.

aggettivo (cf. l'esempio dalle *Baccanti*)²⁰⁷. Oltre che nel tragediografo si trova anche in Ar. *Ra.* 93 χελιδόνων μουσεῖα (detto dei mediocri tragediografi contemporanei), probabile parodia euripidea, e in Plat. *Phaedr.* 278b9 τὸ Νυμφῶν νῶμά τε καὶ μουσεῖον. Se la tesi per cui μουσεῖα indicherebbe un luogo sulla base della sua terminazione può essere smentita da diversi esempi di termini in -εῖον che non hanno tale valore²⁰⁸, è innegabile che in casi come Eur. fr. 88 e, fatto assai rilevante, come la seconda occorrenza nell'*Elena*, μουσεῖα indichi una sede. Al v. 174, però, i valori che paiono più probabili sono quello di 'cantanti/Coro' (così come nelle *Rane*)²⁰⁹ o quello di 'elementi/strumenti musicali/delle Muse' (cf. Barker *supra*). L'interpretazione di tutto il contesto rende ancor più problematica la scelta: i μουσεῖα sono l'oggetto che viene 'mandato' dalle Sirene o da Persefone? O, come propone Willink (1990, 85 e 89), i μουσεῖα sono le Sirene e costituiscono l'apposizione del soggetto di πέμψαιτε (Bothe 1801 : πέμψετε L)? Che cosa chiede, quindi, Elena, un accompagnamento o una partecipazione alla sua *performance* canora sulla terra, oppure un'esecuzione nell'aldilà da parte delle Sirene compagne di Persefone? Nel primo caso la protagonista invocherebbe le Sirene, chiedendo loro di venire (μόλοιτ') con i loro strumenti e di emettere un lamento concorde/adatto al suo, cosicché Persefone riceva un peana²¹⁰ per i

²⁰⁷ I dizionari e gli editori distinguono μούσειος da μουσεῖον anche per una diversa accentazione, ma di norma, secondo la prosodia, anche l'agg. dovrebbe essere accentato μουσεῖος (cf. *ThGL* VI 1225 Μουσεῖος e Vendryès 1945, 167s. che registra anche questo agg. tra gli ess.). E anche nel caso in cui l'agg. rientrasse tra le 'oscillazioni' citate da Vendryès, si potrebbe comunque considerare strettamente imparentato col neutro μουσεῖον (cf. Chantraine, *DELG* 716: «à côté de μούσειος, on a μουσεῖον»).

²⁰⁸ Si vedano e.g. βακχεῖον, 'rito/delirio bacchico', γραφεῖον, 'stilo', ἐλεγγεῖον, 'distico elegiaco', ἱερεῖον, 'vittima sacrificale', μαντεῖον, 'oracolo, responso' o 'sede dell'oracolo', μνημεῖον, 'ricordo' o 'monumento', πρεσβεῖον, 'privilegio, diritto', σημεῖον, 'segno, insegna'.

²⁰⁹ Allan (2007, 172) lo interpreta come «singers». Mastromarco-Totaro (2006, 571) traducono con «cori». Taillardat (1965, 299) ritiene invece, soprattutto sulla base di Eur. fr. 88, che indichi una sede e rende l'espressione aristofanea con «conservatoires de pies», perifrasi indicante quelli che definisce come «bavards», ma che ritengo che connoti fortemente anche il loro stile musicale e che quindi definisca i mediocri tragediografi contemporanei non solo come 'chiacchieroni' (concetto espresso già al v. 91 da λαλίστρεα e al v. 92 da στωμύλματα), ma anche come 'urlatori' (traduzione che, peraltro, evoca in italiano la nota denominazione dei cantanti di musica leggera che negli anni Sessanta, anziché al tradizionale stile melodico, si ispiravano al nuovo genere del *rock and roll*).

²¹⁰ Sul peana in tragedia si veda Rutherford 1995, in part. 121ss. e 2001, 115ss. Un caso interessante a confronto con l'*Elena* è Aesch. fr. 161 R.², dalla *Niobe*, μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δόρων ἐρῶ, / οὐδ' ἄν τι θύων οὐδ' ἐπισπένδων ἄνοις, / οὐδ' ἔστι βωμὸς οὐδὲ παιωνίζεται / μόνου δὲ Πειθῶ δαυμόνων ἀποστατεῖ, sebbene si parli di peana per *persuadere* la Morte e non si alluda a un θρῆνος. Fanno comprendere quanto l'espressione dell'*Elena* sia ossimorica Soph. fr. 523 R.², che definisce l'Ade ἀκτὰς ἀπαίωνας, ed Euripide stesso nel definire il lamento δῖχα παιάνων (*IT* 172). Simile al caso dell'*Elena* sembra essere Aesch. *Ch.* 150s. ὅμῃς δὲ κωκυτοῖσ' ἐπανθίζειν νόμος, / παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδομένας, sebbene qui, come afferma Rutherford (2001, 119), il canto trenodico che il Coro intonerà termini effettivamente con toni 'di vittoria'. Anche in Eur. *Al.* 422-424 al Coro è richiesto, dopo la morte della protagonista, di intonare in risposta un peana ad Ade, ma il canto non sarà un lamento, bensì un encomio della defunta (cf. *ibid.* 120). Relativamente all'occorrenza del peana in *Hel.* 165, Rutherford

defunti. Se si accetta la correzione di πέμψειε in πέμψαιτε – e si considera Persefone come destinataria del lamento, e non come colei che invia o emette qualcosa – Περσεφόσσαι rimane soggetto della finale introdotta da ἵνα²¹¹. Oppure, se si accoglie l'interpretazione di Willink (1990), Elena chiederebbe che le Sirene partecipino (ὁμιλοῖτ' : μόλοιτ' codd.) ai suoi gemiti con i loro strumenti e che, loro che sono μουσεῖα, emettano un lamento concorde al suo laddove Persefone riceve un peana come offerta ai morti. Le Sirene, insomma, eseguirebbero un lamento rituale presso Persefone²¹². Sembra opportuno anche in quest'ultimo caso considerare l'ipotesi che μουσεῖα valga di per sé 'Cori', 'strumenti delle Muse' e quindi che indichi o le Sirene stesse che devono essere ξυνωδαί al θρῆνος di Elena²¹³ o ciò che viene eseguito da esse. Willink (1990, 89), partendo dal presupposto che μουσεῖα ha un valore locale, afferma (*contra* Kannicht 1969, 70) che i μουσεῖα a differenza di δάκρυα, πάθεα, μέλεα non possono essere 'mandati'²¹⁴. È interessante notare, però, che il verbo πέμπω è usato con accusativi quali πομπήν o χορούς nel senso di «conduct, or take part in» (LSJ⁹ 1359), valore che ben si adatterebbe a un Coro di Sirene che eseguono una *performance* coreutico-musicale, i μουσεῖα (che potrebbe riassumere in sé anche i precedenti accusativi, come elementi del lamento rituale), in accordo con Elena, probabilmente nell'Ade²¹⁵. Se si cerca di conservare il testo tràdito, la presenza di μόλοιτ' e di πέμψειε fa propendere per l'idea di Persefone che manda le Sirene (i

(1995, 124) sostiene che non indichi ossimoricamente il 'lamento' che sarà gradito a Persefone e ai morti nell'Ade (cf. l'ossimorico Αἶδα ἔχθρὸς παῖάν = lamento in Aesch. *Th.* 869s.), ma che sia scelto in quanto la protagonista spera ancora di poter fare qualcosa rispetto alle sciagure di cui ha avuto notizia e perché proviene dal mondo dei vivi («from the upper, Olympian world»). Similmente Barker (*GMW* I 68 n. 36) ritiene che definisca un canto «to honour and to win the assistance of the dead». Non credo che Elena pensi di ottenere qualcosa da Persefone rispetto agli eventi luttuosi che hanno colpito la sua famiglia, non solo perché, come si è visto nella *Niobe* eschilea, dalla Morte «Persuasione sta lontana», ma anche perché Euripide dice espressamente che il *threnos*-peana è dedicato, è offerto ai defunti stessi che sono nell'aldilà (v. 178 νέκυσιν ὀλομένοις).

²¹¹ Sulla posposizione delle congiunzioni nelle subordinate in Euripide vd. Breitenbach 1934, 262. È un fenomeno piuttosto frequente nella produzione tarda del tragediografo, dove compaiono esempi di congiunzioni addirittura in nona posizione. Tenzionalmente i termini anticipati sono accusativi che costituiscono l'oggetto del verbo, ma si veda *e.g.* *Ph.* 645s. in cui ἵνα con valore locale è preceduta da attributi del soggetto della proposizione: καλλιπτόταμος ὕδατος ἵνα τε / νοτὶς ἐπέρχεται κτλ. Nell'*Elena* ai vv. 332s. e 634s. ricorrono due posposizioni di ὥς preceduto da tre termini.

²¹² Willink (1990b, 82) ritiene che «if the 'paean' is to be heard in Hades, a more sensible wish would have the underworld μουσεῖα performing it *in situ*», osservazione che però non sembra sufficiente a smentire l'ipotesi di Dale (1967, 76), secondo cui Elena ha bisogno di un accompagnamento delle Sirene, che chiede a Persefone di mandarle, restituendole in cambio un peana per i morti.

²¹³ Cf. *supra* Eur. *Supp.* 73 e *Ph.* 1515-1518, detto rispettivamente del Coro e di un uccello.

²¹⁴ Il verbo πέμπειν è usato in riferimento alle parole con il valore di 'emettere', 'trasmettere': cf. *e.g.* *Soph. Ph.* 846 π. λόγων φάμαν, 1445 π. φθέγμα.

²¹⁵ Willink (1990b, 89) accenna a questo valore di πέμπω, ma non ritiene che μουσεῖα, diversamente da δάκρυα, πάθεα, μέλεα, ne possa costituire l'oggetto.

μουσεῖα)²¹⁶ come ‘aiutanti’ del θοῖνος di Elena e che riceve in cambio un peana per i morti (cf. il testo di Kannicht 1969). D’altro canto gli accusativi δάκρυα, πάθεα, μέλεα necessiterebbero di un verbo reggente: che siano oggetto di ἔχουσαι (cf. Kannicht 1969), insieme agli strumenti musicali, pare improbabile; che siano retti da πέμψειε, insieme a μουσεῖα, lascia comunque spazio a dubbi, poiché sembrerebbero essere le Sirene a emetterli.

Elena quindi, informata dei disastri di Troia e della morte o della scomparsa dei suoi cari, si domanda disperata che cosa debba intonare, quale γόος o quale μοῦσα (si noti che il ‘proemio’ è in esametri dattilici, metro di un genere in cui l’invocazione alla Musa era tradizionale)²¹⁷. Si chiede in sostanza, come possa esprimere il proprio dolore, in quale forma. Sceglie così di rivolgersi, in metro prevalentemente trocaico, ricco di soluzioni e in parte sincopato (cf. Dale 1967, 76s. e Willink 1990, 83ss.), a una μοῦσα insolita in tragedia, le Sirene²¹⁸ (definite alate vergini e figlie della Terra), chiedendo loro aiuto. Esse, con una scelta originale per la tragedia, sono invocate come ‘musiciste’ trenodiche e, seguendo la tradizione, sono esseri ctoni²¹⁹ e compagne di Persefone²²⁰, un

²¹⁶ Il fatto che siano περοφόροι può rendere più verosimile tale invito a giungere (cf. Eur. *HF* 487ss.), sebbene l’epiteto potesse essere iconograficamente tradizionale.

²¹⁷ Willink (1990b, 78) ritiene che «the issue of ‘threnodic form’ [...] draws attention to, and artificially justifies, the formal innovation».

²¹⁸ Si potrebbe dire anche che Elena sceglie di *percorrere la musica* delle Sirene, dato che sembra qui più opportuno stampare μοῦσα, anziché Μοῦσα come fa Kannicht 1969 (cf. Willink 1990b, 79).

²¹⁹ Euripide per primo le chiama figlie della Terra, Soph. fr. 861 R.² figlie di Forcis, ma nelle genealogie di età successiva sono per lo più dette figlie di una Musa (Tersicore, Melpomene, Calliope) e loro padre è generalmente Acheloo (cf. Zwicker 1927, 294s.). Le Sirene euripidee non sono tanto esseri ammaliatrici, dotate dei poteri di Orfeo (il θέλγειν soprattutto), ma usati negativamente, quanto piuttosto ‘muse’ dell’aldilà, e probabilmente anche la genealogia scelta dal tragediografo intende definire tale caratterizzazione. Un richiamo alle sirene di tipo ‘omerico’ è presente invece in Eur. *Andr.* 936. Per la connessione tra Sirene e Ade cf. anche Plat. *Crat.* 403d. Plut. *Quaest. conv.* 745f accosta Soph. fr. 861 R.² (Σειρήνας εἰσαφικόμην, / Φόρκου κόρας, θροοῦντε τοὺς Ἄιδου νόμους) a Plat. *Crat.* 403d e *Resp.* 617b-c, ma credo si possa concordare con Kannicht (1969, 67), che ritiene siano le Sirene dell’avventura di Odisseo più che le ‘Muse dell’aldilà’.

²²⁰ Cf. Ap. Rh. IV 896ss. in cui le Sirene sono compagne di Persefone e cantano con lei prima del rapimento. In Zwicker (1927, 299) si dice che «die Grab-S., die als ἔδος der Seele des Toten galten, wurden bei diesen Anschauungen zu S., die über der Kora Verlust oder ihr eigenes Geschick jammerten (Dositheos 56: διὰ τὴν ὁραγὴν Περσεφόνης θρηνοῦσαι)...». Cf. anche Pollard (1952, 63), che crede che la narrazione di Igino sulle Sirene che piangono la sua scomparsa e la seguono nell’aldilà (*Fab.* 141) sia eziologica e serva a motivare la presenza di esse sulle tombe. Si potrebbe ipotizzare anche una relazione cronologica e genetica capovolta tra elemento figurativo e vicenda mitica, cioè che dato che nel mito le Sirene piangono la scomparsa di Persefone, allora cominciano a essere raffigurate sulle tombe come ‘muse del lamento’. L’episodio mitico è però narrato solo da fonti tarde (Igino e poi Dositeo) e non permette quindi di stabilire con una certa sicurezza tale relazione cronologica. Prima di Igino, Apollonio Rodio presenta le Sirene come compagne di danze e canti di Persefone prima del rapimento (cf. IV 895-899).

alter ego di Elena in questo dramma²²¹. Come giustamente osserva Barker (2007, 10), queste Sirene non sono più gli esseri terribili che causano la morte, ma piuttosto un emblema di essa, in quanto vergini addolorate e pronte coi loro strumenti a intonare melodie funebri²²². Cerri (1984/1985, 158) afferma che «le Sirene sono presentate come coloro che presiedono al canto funebre e possono ispirarlo ai viventi, che vogliano piangere convenientemente i loro morti e le proprie sventure», concezione che, come riconosciuto ampiamente dalla critica, doveva essere già molto diffusa, date le numerose raffigurazioni delle Sirene sulle steli sepolcrali nell'atto di piangere o di lamentare o di suonare strumenti²²³. Allo studioso va il merito di aver riconosciuto nell'invocazione alle *πτεροφόροι νεάνιδες, παρθέναι Χθονὸς κόραι, Σειριῆνες* un richiamo alla *Palinodia* di Stesicoro, *PMGF* 193,11 *χρυσόπτερε παρθένε*, perifrasi che ritiene definisca una Sirena, invocata al singolare, come nel caso di una Musa, prima di intraprendere un'ardua narrazione mitica²²⁴. L'affinità tra Sirene e Muse²²⁵, come sostiene Cerri, è ravvisabile in casi quali *Alcm. PMGF* 30 (*Ἄ Μῶσα κέκλαγ' ἅ λίγηα Σηρήν*) e, seppur meno esplicitamente, *PMGF* 1,96ss. (*ἅ δὲ τῶν Σηρην[ί]δων /*

²²¹ Nell'epodo della parodo, ad esempio, Elena dirà che è stata rapita e portata in Egitto *χλοερὰ δρεπομενάν / ἔσω πέπλων ῥόδεα πέταλα* (vv. 243s.). Sulle doppie identità nell'*Elena* cf. Downing 1990. Barker (2007, 11) ha fornito una descrizione efficace del procedimento seguito da Euripide in questo dramma, procedimento che ha portato spesso gli studiosi a interrogarsi su quale legame potessero avere con la trama certi riferimenti a vicende o personaggi mitici: «sembra che Euripide abbia proceduto quasi come i più antichi poeti lirici, soprattutto Pindaro, intessendo la sua composizione di una fitta rete di allusioni intertestuali a leggende, genealogie, personaggi mitici e situazioni, che il testo fa semplicemente intravedere, ma non sviluppa approfonditamente. Ciò non contribuisce all'avanzamento dell'azione, né amplifica l'effetto drammatico, ma arricchisce molto la trama poetica».

²²² Si noti che nella letteratura precedente (ma anche successiva) a Euripide è il loro canto che viene generalmente menzionato (cf. *e.g. Od.* XII 44, 158s., 198, *Hes. fr.* 150,33 M.-W. = F 63,33 Hirschberger, *Alcm. PMGF* 30, cf. *PMGF* 1,96, *Pind. Parth. fr.* 94b,13 M.) e i nomi che venivano loro attribuiti lo confermano (*e.g. Ἀγλαόπη, Ἀγλαόφωνος, Θεξιέπεια, Λίγεια*), mentre nell'iconografia di VI-V sec. abbiamo numerose testimonianze delle Sirene musiciste (cf. gli esempi *supra* p. 58).

²²³ Cf. *LIMC* VIII/1 1101s.: «Grabsirenen»; Kannicht 1969, 67 (che le ritiene simbolo del perdurare del *κοιμός* anche nell'aldilà); Barker 2007, 9. Vd. anche *Erinn. AP* VII 710 = fr. 5 Neri. Barker (*ibid.*) riconosce un'ulteriore connessione tra le Sirene e il dramma di Elena nella parentela che sussiste tra loro e la famiglia di Proteo. Dale (1967, 76) ipotizza che le Sirene potessero addirittura essere raffigurate sulla tomba di Proteo in scena (cf. v. 64).

²²⁴ È interessante confrontare l'espressione stesicorea e quella euripidea che definiscono le Sirene come esseri alati con il fr. 911 K. di Euripide, trasmesso da *Satyr. Vit. Eur.* 73 Arrighetti e Clem. Alex. *Strom.* IV 26,172,1, in cui un Coro canta in *kat'enoplion*-epitriti: *χρύσεαι δὴ μοι πτέρυγες περὶ νότῳ / καὶ τὰ Σειρήνων πτερόεντα πέδιλ' ἄρμόζεται / βάσομαί δ' ἄν' αἰθέρα πολλὸν ἀερεθεῖς / Ζηνὶ προσμείζων*. Qui alle sirene sembrano attribuirsi solo calzari alati. Per le proposte di attribuzione e le ipotesi interpretative del passo vd. Wilamowitz 1921b, 72 n. 1 (che ritiene che il Coro dell'*Antiope* intoni questi versi dopo la monodia di Anfione – fr. 182a K. – e descriva così l'effetto della citarodia su sé stesso); Arrighetti 1964, 139; Kambitsis 1972, 134s.; Wilson 2000, 441s.; Kannicht 2004, *ad l.*

²²⁵ Sull'argomento cf. *e.g.* Koller (1963, 45-48), che osserva che originariamente le Sirene sono ninfe cantanti e danzatrici al pari delle Muse e probabilmente il loro è un canto corale lirico (cf. Fränkel 1951, 55), e non 'epico' come avviene, per motivi di genere, nell'*Odissea*.

ᾠοιδοτέρῳ μ[ὲν οὐχί, / σιὰ γάρ, ἀντ[ί] δ' ἔνδεκα / παίδων δεκ[ὰς ἅδ' ἀείδ]ει)²²⁶, che, insieme a Pind. *Parth.* fr. 94b,11ss. M.²²⁷, dimostra quanto «nella poetica arcaica si istituì un legame specifico tra le Sirene e il momento esecutivo, la *performance*, [...] del partenio» (p. 164). Secondo parte della tradizione una delle Muse era loro madre (cf. *supra* p. 62 n. 219) e conosciamo da fonti ellenistiche l'episodio di un agone musicale tra Sirene e Muse (vd. e.g. *schol.* Lyc. 653, Paus. IX 34,3)²²⁸: «le Sirene apparivano una sorta di duplicato funzionale delle Muse, ponendo all'immaginario mitopoietico dei Greci il problema di definire in termini soddisfacenti il rapporto tra i due collegi» (p. 166). Infine, già in *Od.* XII 188ss., accanto al fascino delle loro parole, si pone in risalto la loro conoscenza, il possesso di un sapere mitico-storico, che coincide con quello della Musa epica. Stesicoro, quindi, invocherebbe una 'Musa da partenio', in quanto intende narrare vicende troiane e in quanto Elena è considerata protettrice dei riti femminili di passaggio; oppure, ipotizza lo studioso, è un'invocazione con connotazioni catactonie, dato che le Sirene, come si vede nell'*Elena*, avevano dimora nell'aldilà e potevano quindi essere garanti della verità 'mitica' che Elena defunta, secondo alcune fonti²²⁹, chiese a Stesicoro di rivelare componendo la *Palinodia*. Euripide, nel primo caso, trasferirebbe l'invocazione delle Sirene nella cultura attica, che utilizzava queste *parthenoi* in ambito sepolcrale, come 'collaboratrici' nel compianto più che come Muse ispiratrici²³⁰; nel secondo richiamerebbe esplicitamente il modello poetico del proprio dramma, con un'invocazione rara e insolita in tragedia (paragonabile a quella della Musa in Eur. *Tr.* 511ss.). Anche la presenza di μουσεῖα e la rappresentazione di esse come dotate di strumenti musicali²³¹ potrebbero contribuire ad avvicinarle alle Muse.

²²⁶ Sulla controversa interpretazione di Alc. *PMGF* 1,98s. si vedano e.g. Calame 1983, 346s., Pavese 1992, 92-94 e Neri 2011, 272.

²²⁷ ὕμνήσω στεφάνοισι θάλ-λοισα παρθένιον κάρα, / σειρήνα δὲ κόμπον / ἀλίσχων ὑπὸ λωτίνων / μμήσομ' ᾠοιδᾶς / κεῖνον. Si vedano anche Soph. fr. 852,3 R.² μουσα καὶ σειρήν μία, che Radt considera appartenente allo stesso contesto dei vv. 1s. (ἀεὶ δ' ᾠοιδῶν μοῦνος ἐν στέγαις ἐμαῖς / κωκυτὸς ἐμπέπτωκεν), anch'essi citati in Plut. *Curios.* 518b-c subito prima del v. 3, ma che potrebbe anche essere di provenienza diversa (cf. Inglese 1996, 153). Hofstetter (1990, 21) pensa che possa essere un caso di «Totenklage».

²²⁸ Vd. anche Plat. *Resp.* 617b-c, dove ogni Sirena è immaginata intonare una nota per ognuna delle otto sfere celesti, generando l'armonia della musica cosmica, e cf. Plut. *Quaest. conv.* 745c, in cui si riflette sull'originalità della scelta platonica delle Sirene anziché delle Muse.

²²⁹ Cf. Conon *FGrHist* 26 F 1,18, Paus. III 19,11-13, Herm. *In Phaedr.* 75 Couvreur.

²³⁰ Se è vero che Elena invoca le Sirene come musiciste ctonie e non come vere e proprie Muse, come in Alcmane, sembra però verosimile che il pubblico cogliesse un richiamo a quelle che nella tradizione poetica erano state invocate come Muse ispiratrici o modello per chi eseguiva la *performance*, poiché anche nell'*Elena* si tratta di un'invocazione.

²³¹ Per la rappresentazione delle Muse con strumenti vd. *LIMC* VI/1 s.v. *Mousa, Mousai* e.g. nrr. 40, 44b, 78, 85, 92.

Merita di essere discusso un recente lavoro di Swift (2010, 222-229), in cui si considera questa pericope della parodo dell'*Elena* in un capitolo dedicato agli elementi dell'immaginario dei παρθένεια in tragedia, uno studio che deve molto a Zweig 1999²³². Il ruolo di Elena rispetto al Coro viene paragonato a quello di Agesicora o di Agido²³³ in Alcm. *PMGF* 1 e si dice che la protagonista «ponders which Muse to address her song to», scegliendo poi le Sirene παρθένοι: «Helen's cry to the Sirens is a wish for death». In realtà Elena dà inizio a una monodia da sola sulla scena e chiede alle Sirene una *performance* concorde con la propria, e non si comprende come ciò possa essere definito un 'desiderio di morte'. Quella delle Sirene dovrebbe essere una *performance* 'd'aiuto', quindi, e sebbene il passo possa evocare per gli spettatori alcuni elementi dell'immaginario dei παρθένεια (e.g. la connessione di questi ultimi con le Sirene e il ruolo di Elena a Sparta come divinità che presiede i riti di passaggio femminili e protettrice delle giovani spose²³⁴), è difficile intravedere nei versi euripidei uno specifico richiamo al ruolo di 'cantanti rivali' proprio delle Sirene nella tradizione dei parteni, né tantomeno a una «dangerous form of femininity [...] which the mortal *parthenoi* need to avoid» che le Sirene rappresenterebbero. All'affermazione secondo cui «the Sirens are perpetual *parthenoi* and use their song for sexually destructive purposes», poi, si può obiettare che nella parodo dell'*Elena* non sono invocate come pericolose Sirene 'omeriche' (e non sembra esserci alcun richiamo ad esse), ma come figure ctonie e per nulla distruttive. Sebbene la condizione perenne di παρθένοχ che le Sirene incarnano potesse essere vista in generale come distruttiva, pare tutto da dimostrare che queste figure mitiche nell'*Elena* rappresentino un «threatening model»²³⁵. L'interpretazione di tutto il dramma solo alla luce degli elementi dell'ambito dei parteni e dei riti di passaggio²³⁶, rischia di essere riduttiva e di non dare la giusta rilevanza anche all'elemento del dolore e del lamento, che è centrale dalla parodo fino al secondo stasimo.

Un'altra questione dibattuta è se Elena abbia bisogno dell'*accompagnamento musicale* per il suo canto (cf. Dale 1967, 76, Barker 2007, 12 e Fantuzzi 2007, 180) o invochi le Sirene perché ritenute le uniche che possano *suonare e cantare insieme a lei* (cf. Kannicht 1969, 66). La protagonista sembra chiedere una vera e propria *performance* di lamento rituale da parte del Coro di Sirene, dato che ne elenca tutte le componenti: strumentazione, lacrime, gesti/manifestazioni di dolore²³⁷, canti. Così, probabilmente, il suo canto potrà raggiungere l'aldilà. Dopo l'antistrofe del Coro, che sopraggiunge

²³² Si vedano inoltre Foley 1992, 144-147 e soprattutto Vælke 1996.

²³³ Cf. però Calame (1977, II 45-51), sul ruolo di corega di Agesicora e la discussione dell'ipotesi di due semicori in Page (1951, 57-62).

²³⁴ Cf. *Hel.* 1465ss. e si veda Zweig 1999, 175 n. 21.

²³⁵ Swift fonda la sua interpretazione sulla definizione delle Sirene data da Stehle (1997, 97), la quale attribuisce grande importanza al modello di donna che a suo avviso incarnerebbero le Sirene, piuttosto che alla salda tradizione che le vede come dotate di un canto melodioso e irresistibile, che ha il potere di θέλγειν, elemento assai rilevante nel caso esse siano invocate da un Coro di ragazze. A sostegno della lettura di Elena come παρθένοχ Swift (2010, 225) considera anche il paragone del suo canto con quello di una νόμφα (v. 187), ma si veda l'osservazione di Willink (1990b, 93) sull'uso di νόμφα non solo per le vergini, ma anche per «such maritally distressed ladies as Medea (*Med.* 150) and Andromache (*Andr.* 140)». Cf. anche Neri (2003a, 236) per la distinzione tra κόρη, 'ragazza'/'fanciulla non sposata' e νόμφη, 'sposa'/'moglie'.

²³⁶ Swift (2010, 226s.) afferma che «Euripides encourages us to interpret the rest of the play in this light».

²³⁷ Condivido l'interpretazione di Willink (1990b, 89), di πάθεα come «such customary painful manifestations of grief as tearing the hair, beating the breast and scratching the cheeks».

poiché ha udito il lamento di Elena – di cui dà un’efficace descrizione – la seconda coppia strofica, intonata dalla protagonista e poi dalle ancelle, consiste nel compianto delle vicende drammatiche e dolorose apprese da Teucro per la cui esecuzione Elena aveva chiesto aiuto e l’epodo consiste in un altrettanto patetico lamento della donna sul proprio destino²³⁸. Barker (2007), sulla base del lessico che definisce il canto di Elena²³⁹ e quello delle Sirene, ritiene che Elena all’inizio pronunci non un θρῆνος ma semplici γόοι²⁴⁰, e che proprio per eseguire un vero lamento invochi l’aiuto delle Sirene: la protagonista avrebbe il ruolo delle parenti strette durante il rito funebre, mentre le vergini avrebbero quello delle musiciste ‘professioniste’, anch’esse presenti ai funerali. I termini significativi nella descrizione sono (quelli contrassegnati da * sono citati in Barker):

Elena

οἶκτος (164)
 *γόος (165)
 μοῦσα (165)
 *γόοι (170)
 μέλεα (173)
 *οἶκτρος ὄμαδος (184)
 *ἄλυρος ἔλεγος (185)
 λάσκω (185)
 αἰάγματα (186)
 στένω (186)
 *γοερός (188)
 *κλαγγαί (189)
 *ἀναβοάω (190)

Coro?

*θρῆνοι (166)
 *θρηνήματα (174)

²³⁸ Willink (1990b, 77 n. 4) sostiene che il Coro di φίλοι arrivi in tempo per rispondere in un lamento antifonale al posto del Coro dell’aldilà invocato da Elena.

²³⁹ Barker (2007, 13) considera anche la descrizione della voce di Elena attraverso il paragone con una ninfa che Pan cerca di violentare: vv. 184-190 ἔνθεν οἶκτρον (Badham : οἶ- ἀνεβόασεν, L) ὄμαδον ἔκλυον, / ἄλυρον ἔλεγον, ὅτι ποτ’ ἔλακεν / <---> (*lacunam indicavit* Badham : ἐντεῦθεν *vel* *αὐλᾷθεν Willink 1990b, 93) αἰάγμα-/σι στένουσα νόμφα τις / οἷα Ναῖς ὄρεσι †φυγάδα (L : φύγδα Herwerden) / γάμων† (L : γάμον Tr² : νόμον Matthiae : <ὄμαδον> ὄρεσι φυγάς *fort.* Willink 1990b, 94) ἰεῖσα γοερόν, ὑπὸ δὲ / πέτρῳ γάλα κλαγγαῖσι / Πανὸς ἀναβοᾷ γάμους, «da lì udii le strida pietose, un’elegia priva di lira, poiché allora gridò piangendo con gemiti, come una ninfa, una Naiade, sui monti †fuggente† emettendo lamentosa melodia (nomos), e in antri rocciosi lamenta con grida l’unione con Pan».

²⁴⁰ Cf. già Cerri (1984/1985, 157), che ritiene che nei versi proemiali si definisca «come *gōos* in senso stretto il canto che sta per essere intonato». Sulla distinzione fra θρῆνος e γόος vd. Reiner 1938, 8s., Harvey 1955, 168-172, Murnaghan 1999, 205s. e Alexiou 2002, 10-14.

Bisogna innanzitutto considerare che: a) Elena si accinge a intraprendere un οἶκτος, termine che indica il ‘lamento’ (cf. *infra*); b) si chiede quale γόος possa affrontare, non lo sta già intonando, e usa un verbo, ἀμιλλάομαι, che ha, come si è osservato, connotazione agonale; c) si chiede genericamente quale μοῦσα percorrere, «con/per le lacrime, i *threnoi*, i dolori», dunque non sa che forma musicale scegliere, come esprimere i lamenti, i θρῆνοι, che sono anche i suoi, presumibilmente; d) i poliptoti ai vv. 172s., poi, sottolineano l’affinità di *performance* tra Elena e le Sirene, l’aggettivo σύνοχα rende chiaro che i μέλεα che chiede debbano essere «adatti» *ai propri*, e infine anche i μουσεῖα devono essere ξυνφδὰ ai θρηνήματα, evidentemente *i propri*²⁴¹; e) termini quali θρῆνος o θρήνημα non sono presenti nella descrizione della νύμφα perché il suo non è un lamento funebre, luttuoso (la scelta del soggetto del paragone, che può apparire strana, fuori luogo, richiama il momento del rapimento di Elena a opera di Hermes e la sua condizione di donna sposata, ma oggetto delle brame di Teoclimeno²⁴²); f) non c’è motivo di ritenere che ἄλυστος ἔλεγχος suggerisca l’assenza di musicalità (Barker 2007, 13), dato l’uso della medesima espressione per definire una μολπή trenodica in *IT* 143ss. e per definire il suono della κιθάρα in *Hyps.* 258s. (cf. *supra* pp. 21ss.)²⁴³ e il fatto che, con ogni probabilità, Elena in scena sta già cantando accompagnata dall’aulo. Anche gli altri termini sopra elencati, e presi in esame in parte da Barker (*ibid.*)²⁴⁴, non testimoniano univocamente l’assenza di musicalità: οἶκτος può definire un ‘lamento’²⁴⁵, sia di un singolo (e.g. Aesch. *Ch.* 411, Soph. *Aj.* 895, Eur. *Tr.* 155²⁴⁶, 197, *Ion* 970, *Hel.* 1542, *Or.* 1239), sia di un gruppo o di un Coro (e.g. *Od.* II 81,

²⁴¹ Il termine θρήνημα è una vox euripidea: vd., oltre all’*Elena*, solo *El.* 215, *Or.* 132. Nell’*Elettra* la protagonista definisce θρηνήματα i lamenti che ha appena intonato nella monodia e poi nel *kommos* con il Coro, quei lamenti che nella monodia ha più volte definito γόος/γόοι (vv. 59, 125, 141, 144); nell’*Oreste* è importante notare che Elettra parla delle donne argive del Coro come di τοῖς ἐμοῖς θρηνήμασιν / φίλοι ξυνφδοί, espressione che richiama da vicino quella di *Hel.* 174 e che costituisce un’ulteriore prova del fatto che i θρηνήματα siano anche nell’*Elena* quelli della protagonista sebbene non ci sia l’agg. possessivo.

²⁴² Cf. *Hel.* 244ss., e si veda Zweig 1999, 167.

²⁴³ È interessante notare che in *IT* 143ss., nella parodo in anapesti lirici in cui Ifigenia e il Coro si alternano in un lamento, per il canto della protagonista si parla anche di θρῆνοι e di οἶκτοι. È altrettanto importante osservare che in *Hyps.* 258s. si usa il verbo βοάω in riferimento all’ἔλεγχος.

²⁴⁴ Barker (2007, 13) considera νόμον come l’unica allusione a un’idea di musicalità, senza specificare che è frutto di una congettura di Matthiae per il tradito γάμων (cf. il testo a p. 66 n. 239).

²⁴⁵ Cf. LSJ⁹ 1205: «lamentation, piteous wailing».

²⁴⁶ In una situazione simile a quella dell’*Elena*, il Coro di *Tr.* 154s. sopraggiunge e si rivolge a Ecuba, che ha appena intonato il lamento considerato *supra* (pp. 17ss.), chiedendole: ποῖ λόγος ἦχει; διὰ γὰρ μελάθρων / ἄιον οἶκτους οὕς οἰκτίζει. Il verbo compare anche in *Hel.* 1053, dove si dice: καὶ μὴν γυναικεῖος (σ’) ἂν οἰκτισαίμεθα / κουραῖσι καὶ θρήνοισι πρὸς τὸν ἀνόσιον.

Aesch. *Supp.* 59²⁴⁷ e 386, Eur. *Tr.* 736²⁴⁸, *Ph.* 1584); il termine ὄμαδος, qualificato da οἰκτροός, ‘pietoso, lamentoso’²⁴⁹, compare sì col valore di ‘clamore’, ‘chiasso’, ‘frastuono’²⁵⁰ e mai in tragedia, ma in Pind. *I.* 8,25a si trova l’espressione χάλκεον στονόεντ’ ἀμφέπειν ὄμαδον, dove l’ὄμαδος della battaglia è qualificato da στονόεις, e definisce dunque un «clamore lamentoso, luttuoso», simile al caso dell’*Elena*²⁵¹; il verbo λάσκω è usato per indicare il verso di vari animali, le grida e spesso in riferimento agli oracoli (cf. e.g. Eur. *Or.* 162, 330), ma si trova in [Aesch.] *Pr.* 407 riguardo al lamento di tutta la terra per Prometeo (στονόεν λέλακε χώρα)²⁵², in Eur. *Al.* 346 per indicare il canto (gioioso) accompagnato dall’aulo (πρὸς Λίβυν λακεῖν / αὐλόν)²⁵³; αἶγμα è un termine che compare in Euripide per la prima volta, in *Al.* 873, in riferimento ai lamenti di Admeto dopo il funerale, in *Ph.* 335 (di Edipo) e 1519 (di Antigone che intona un lamento funebre)²⁵⁴; στένω è verbo piuttosto generico e ampiamente usato²⁵⁵ a indicare sia il ‘piangere’, ‘gemere’, sia il vero e proprio ‘compiangere’, ‘lamentare’ (cf. LSJ⁹ 1639: «moan, sigh, groan» e «bewail, lament»); l’aggettivo γοερός, ‘lamentoso’, ‘gemente’²⁵⁶, è usato e.g. in *Hec.* 84 in riferimento al canto (ἥξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς)²⁵⁷; anche κλαγγή, voce che definisce spesso i versi di animali, si trova in espressioni che indicano il canto gioioso di un Coro maschile (cf. Soph. *Tr.* 208), il lamento, probabilmente dai toni acuti (cf. e.g. Aesch.

²⁴⁷ In Aesch. *Supp.* 59 il Coro canta in metri lirici e paragona il proprio οἶκτος a quello di Procne.

²⁴⁸ In Eur. *Tr.* 736 il termine è usato con il valore generale di ‘compianto’ per un defunto.

²⁴⁹ L’agg. οἰκτροός qualificerebbe ὄμαδος se si accoglie l’espunzione del verbo ἀνεβόασεν di Badham al v. 184, su cui vd. Willink 1990b, 92s.

²⁵⁰ Cf. *ThGL* V 242: «non solum pro Multitudine in unum eundemque locum collecta, s. turba, verum etiam pro Tumultu et strepitu, quem ejusmodi multitudo concitat»; LSJ⁹ 1220: «noise, din, esp. of the confused voices of a number of men».

²⁵¹ La spiegazione di Willink (1990b, 93), secondo cui Euripide sceglie il termine ὄμαδος per la sua associazione con gli strumenti a fiato come in *Il.* X 13, non pare convincente, in quanto nel verso omerico si parla di αὐλῶν συρίγγων τ’ ἐνοπὴν ὄμαδόν τ’ ἀνθρώπων, dunque distintamente di suono degli strumenti dei Troiani e del clamore delle voci umane, non intonate sullo strumento.

²⁵² In relazione al lamento, λάσκω è usato anche in Eur. *Hec.* 678 e 1110.

²⁵³ Parker (2007, 122) osserva che «λάσκω (‘to raise the voice loudly’) is rather a favourite with Euripides, which is, no doubt, why Aristophanes at *Ach.* 410 makes his ‘Euripides’ answer to Dicaeopolis’ shout with τί λέλακας».

²⁵⁴ Cf. *schol.* Eur. *Ph.* 1519 αἰάγμασιν· θρηνητικοῖς ἀπηχήμασιν. È interessante notare che Antigone qui, similmente a Elena nella parodo dell’omonimo dramma, si è appena chiesta quale uccello pianga in accordo con lei.

²⁵⁵ Nell’*Elena* ricorre ai vv. 143, 463, 649, 1191, 1387.

²⁵⁶ Cf. LSJ⁹ 356: «of things, mournful, distressful» e «of persons, wailing, lamenting».

²⁵⁷ Cf. successivamente anche Call. *Lav. Pall.* 5,94 in riferimento all’usignolo, e già Arist. *Pr.* 922b 19 per il μέλος.

Ag. 1152, di Cassandra, che intona un νόμοι ὄρθοι²⁵⁸, Eur. *Tr.* 146, di Ecuba), oppure il suono di uno strumento musicale (cf. e.g. Pind. fr. 70b,18 M.²⁵⁹, forse Soph. fr. 314,315 R.², della lira, e Telest. *PMG* 808,1, della *magadis*)²⁶⁰; il verbo ἀναβοάω, infine, definisce il lamento in Aesch. *Pers.* 572 (cf. Garvie 2009, 244, e inoltre LSJ⁹ 99: «bewail, lament»), in Eur. *Hyps.* 266 (in entrambi i casi regge un acc. come nell'*Elena*) e in *Or.* 985, significativamente nell'espressione ἐν θρήνοισιν ἀναβοάσω. Alexiou (2002, 10-14), che Barker (2007, 12) cita per la distinzione tra γόος e θρήνος, chiarisce però che «classical and post-classical poetic usage tended to treat the various terms as synonymous, with few real distinctions» e che «the *thrênos* [...] was interchangeable with *gôos*, especially in tragedy» (102s.). Alle pp. 225s. n. 6 la studiosa aggiunge che specialmente in Euripide i due termini tendono a essere usati come sinonimi e fornisce un elenco dei diversi usi sia di θρήνος sia di γόος nei tre tragici a prova della sua affermazione. Anche la presenza di γόος e γόοι in *Hel.* 165 e 170, dunque, non porta a ritenere che quello di Elena sia un lamento non musicale, che non sia un vero canto di lamento: il termine si trova in tragedia, infatti, anche con il valore di «ritual lament for the dead, usually passionate and ecstatic» (Alexiou, *ibid.*)²⁶¹. Ciò che ricerca Elena è che il suo lamento sia udito fin nell'Ade, dunque non invoca le Sirene per chiedere semplicemente un accompagnamento strumentale che le manca, ma chiede un aiuto, una *performance* che rafforzi, 'amplifichi' il suo lamento²⁶².

²⁵⁸ Anche Fraenkel (1950, 528s.) ritiene che κλαγγά abbia qui un valore 'canoro', e non indichi semplicemente il pianto o le grida. Relativamente a νόμοι ὄρθοι Fraenkel (*ibid.*) ritiene che in questo caso non ci sia un riferimento a Terpandro (vd. e.g. Barker, *GMW* I 70 n. 53, Gostoli 1990, XVII-XXI), anche per l'uso del plurale.

²⁵⁹ Per il sibilo dei serpenti dell'egida come allusione al suono dell'aulo rimando al commento di Lavecchia 2000, 162 (cf. Pind. *P.* 12,21 ἐρικλάγκταν).

²⁶⁰ Sul frammento dall'interpretazione problematica vd. Comotti 1983. Successivamente è usato anche in Mnesim. fr. 4,57 K.-A. (per strumenti) e in Nicom. Trag. fr. 13 K.-Sn. (qualificato come ἄηδόνιος).

²⁶¹ Cf. anche Cannatà Fera (1990, 11ss.), che riconosce una molteplicità di valori di θρήνος già a partire da Pindaro; Loraux (2001, 98-101), che riflette anche sul fatto che non vi sia necessariamente contrasto tra urla, gemiti e lamento cantato. Palmisciano (1998, 187s.) sostiene che in Pindaro, come nei poemi omerici e in Esiodo, θρήνος (e il verbo θρηνέω) fanno ancora riferimento al lamento eseguito da professionisti o comunque artisticamente elaborato. Con la tragedia, invece, θρήνος può indicare anche il lamento individuale o il complesso della lamentazione funebre, ma «esistono poi alcuni casi, in tragedia, in cui le diverse espressioni del lamento funebre sono tenute distinte ed è sempre il termine θρήνος a designare il lamento formalizzato, talora in connessione con le Muse o con termini della tradizione poetico-musicale».

²⁶² Un interrogativo simile a questo sembra essere presente nell'*Andromeda* euripidea (forse dello stesso anno dell'*Elena*, cf. T iia-ii c K.): il fr. 116 K. è un dimetro anapestico che recita ποῖαι λιβάδες, ποῖα σειρήν, che giustamente Kannicht (2004, *ad l.*) confronta con *Hec.* 159s. ed *Hel.* 164ss. (a cui si può aggiungere *Hyps.* 311ss.) e ritiene sia pronunciato dall'eroina che in apertura del dramma pronuncia un lamento monodico legata a una roccia, prima che sopraggiunga il Coro di donne etiopi. Cf. anche Collard-Cropp-Gibert (2004, 157), che ipotizzano che se è il Coro a pronunciare tali parole (vd. e.g. Bubel 1991, 98s.), esso intende probabilmente chiedere chi stia versando lacrime (cf. *IT* 1106 δακρύων λιβάδες) e chi

Nel canto corale successivo dell'*Elena*, il primo stasimo²⁶³, è il Coro che si rivolge a un esperto cantante della tradizione mitica, l'usignolo, chiamandolo e chiedendogli di venire come θρήνων ξυνεργός: *Hel.* 1107-1116 σὲ τὰν ἐναύλοισι ὑπὸ δεινδορόμοις / μουσεῖα καὶ θάκους ἐνί-/ζουσιν ἀναβοάσω, / τὰν ἀοιδόταταν / ὄρνιθα μελωδὸν / ἀηδόνα δακρυόεσσαν, / ἔλθ' ὃ διὰ ξουθᾶν γενύων ἐλελιζομένα / θρήνων ἐμοὶ ξυνεργός, / Ἑλένας μελέους πόνους / τὸν Ἰλιάδων τ' ἀει-/δούσαι δακρυόεντα πότμον / Ἀχαιῶν ὑπὸ λόγχαις, «te, che sotto ripari dalla chioma arborea dimori nelle sedi delle Muse invocherò, te, l'uccello più canoro, melodioso, usignolo lacrimoso, vieni con la tua gola vibrante gorgheggiando, mio aiutante nei lamenti, ora che canto i tristi guai di Elena e dei Troiani la lacrimevole sorte sotto i colpi degli Achei». Il Coro sembra cercare un accompagnamento per il proprio lamento e chiede quindi l'aiuto di 'un esperto musicista', l'uccello descritto tradizionalmente come lamentoso, ma anche estremamente melodioso e virtuoso²⁶⁴.

Allan (2008, 273) pensa che «the Chorus seek a respondent for their antiphonal lament» e cita come casi dello stesso tipo *Ph.* 1518, *Hipp.* 523 in cui sono presenti rispettivamente συνῳδός e συνεργός. Barker (*GMW* I 68 n. 37) lo sostiene per ξυνῳδός nella parodo: Elena usa «the language of antiphonal song» e come *leader*

stia cantando come una sirena (in tal caso il concetto non sarebbe lo stesso che si trova nell'*Elena*), mentre se è Andromeda a porre la domanda, chiederebbe forse «what tears of pity will be shed for her plight, what Siren will sing a comforting lament for her death».

²⁶³ Cf. Allan (2008, 265s.) sulla posizione 'ritardata' del primo stasimo e sulla scelta del contenuto trenodico, benché Elena e Menelao si siano già riuniti.

²⁶⁴ L'usignolo, mitologicamente ed eziologicamente legato alla luttuosa vicenda di Procne, era tradizionalmente associato a un canto lamentoso, così bello da suscitare il pianto; per questo motivo era anche correlato al suono dell'aulo. Cf. e.g. Palumbo Stracca 2004, 208. L'usignolo o l'usignolo-Procne ricorre in tragedia in Aesch. *Supp.* 57ss., *Ag.* 1140ss., fr. 291 R.², Soph. *Aj.* 624ss., *Tr.* 963, *El.* 107ss., 147ss., 1076ss., *OC* 17s. e 671, Eur. *Hec.* 336ss., *HF* 1021s., fr. 88 K. (*Alcmena*), fr. 588 K. (*Palamede*, cf. *supra* p. 43 n. 136), fr. 773,23-26 K. (*Fetonte*), [Eur.] *Rh.* 546ss., Nicom. Trag. fr. 13 K.-Sn. Probabilmente il Coro, nel *Cresfonte* euripideo, dopo la notizia della scomparsa del figlio di Merope, paragona la donna all'usignolo in un frammento molto corrotto (in cui è incerta anche l'attribuzione delle battute), trascurato dalla critica che si è occupata di questo motivo, il fr. 448a,82ss. K.: φεῦ φεῦ ὃ γῆρας ὃ πα. δι. / τάλαν[ι]να [.....] (ὃ Παγδί[νο]ς τάλαν[ι]να [παῖς Haslam] . μως πτεροῦ[σ]σα / ἀεῖδ[ο]υσ. . . μέ[λ]η φιλοπρ[ο]σφ[ι]αί / ἀλεῖ[ν] [.....] στρεφ[ε]ι παρ[α] - - ἀπο-/ζυγεῖ[σ]α . . παῖδ[ος] οὗ πόθ[ω] στ[ε]ν[ν]ει[ν] / δεινὰ[.....] αἶε. Sull'usignolo, in particolare nella tragedia, vd. soprattutto Kannicht 1969, 281ss.; Arnould 1990, 243ss.; Spatafora 1995; Schauer 2002, 225s.; Barker 2004; Palumbo Stracca 2004; Corbel-Morana 2004. Palumbo Stracca (2004, 210) nota giustamente che quello dell'*Elena* è l'unico caso in cui in tragedia l'usignolo è invocato direttamente (si tratta di un κλητικὸς ὕμνος), elemento che, come già osservato da Zimmermann (1985, I 73), contribuisce alla tesi di Euripide 'imitatore di Aristofane' (o della fonte comune). Il frammento del *Cresfonte*, che non viene citato, smentisce l'affermazione di Loraux (1998, 60), secondo cui non è mai una madre a richiamare questo modello di madre che intona un lamento, se non nel caso della madre di Aiace per la quale il Coro nega il paragone. La studiosa francese rileva la stranezza del fatto che siano spesso giovani donne, vergini, e non madri, a richiamare l'uccello lamentoso, ma è opportuno ricordare che l'usignolo era paradigmatico in contesti trenodici in tragedia per le sue doti canore, perché dotato di un canto disperato e infinito (e.g. Soph. *El.* 147ss.), o melodioso e virtuoso seppure nato dal dolore (e.g. Eur. fr. 773,23ss. K. ed *Hel.* 1107ss.).

del lamento cerca qualcuno che canti in risposta. Allo stesso tempo, però, aggiunge che «she uses this language to ask for a music that will be suited or proportionate to her grief»²⁶⁵. È opportuno precisare che, tradizionalmente, nel rituale funebre, un singolo ricopre il ruolo di *exarchos* e al suo lamento risponde antifonalmente un Coro²⁶⁶, e che termini quali *συνῳδός* e *συνεργός* (anche nella forma *ξυν-*) indicano principalmente il concetto di ‘concordanza’, ‘simultaneità’, ‘collaborazione’²⁶⁷ e che quindi *in sé* non costituiscono lessico del canto antifonale, come i critici sopraccitati asseriscono. La tragedia fa uso di termini tecnici che indicano un canto in risposta, antifonale, come *e.g.* ἀντηχέω (cf. Eur. *Al.* 423 e *Med.* 426²⁶⁸), ἀντικλάζω (cf. Eur. *Ba.* 1057), ἀντιφωνέω e ἀντίφωνος (cf. Eur. *Supp.* 800, in contesto trenodico), ἀντιψάλλω e ἀντίψαλμος (cf. Aesch. fr. 451e, 13 R.², Ar. *Av.* 218, Eur. *IT* 179, in contesto trenodico²⁶⁹), ἀντοικτίρω (cf. Eur. *Ion* 312, sebbene in trimetri), ἀντῳδός (cf. Ar. *Thesm.* 1059)²⁷⁰. Euripide, però, sceglie per la parodo e per il primo stasimo dell’*Elena* termini in *συν-*, che ricorrono altrove, anche in Euripide, con il valore principale di ‘concorde a’, ‘in unione con’, ‘in collaborazione con’. Il termine *συνεργός* (o *ξυν-*) in Euripide è usato altrove con il valore di ‘aiutante’, ‘alleato’, sebbene mai in contesti musicali (cf. *e.g.* *Med.* 396, 845, *Hipp.* 523, *Or.* 1446, *Hel.* 1427, *Ba.* 512). L’aggettivo *συνῳδός* (o *ξυν-*), invece, si trova in contesti euripidei anche musicali, in cui -ῳδός mantiene il suo valore letterale²⁷¹: in *Supp.* 73 (73-75 ἵτ’ ὃ ξυνῳδοὶ κακοῖς, / ἵτ’ ὃ ξυναλγηδόνες, / χορὸν τὸν Ἀϊδάς σέβει), nel lamento del Coro di vecchie

²⁶⁵ In LSJ⁹ 1730 s.v. *συνῳδός* si considerano le due diverse opzioni di traduzione «*singing or sounding in unison with, echoing or responsive to*».

²⁶⁶ Cf. Alexiou 2002, 131ss. Come ha ben dimostrato Battezzato (1995, 137-181), Euripide nell’arco della sua produzione introduce delle novità nella struttura tradizionale del lamento antifonale (cf. *supra* p. 25 n. 66); in questo caso, però, non compare la risposta di un singolo personaggio che testimoni uno ‘scambio di ruoli’ tra *exarchos* e Coro.

²⁶⁷ Cf. Willink (1990a, 340) su *συνῳδός* («singers who ‘join in’ supportively»), ed Ercoles (2006, 348), che, a proposito di σύναυλος in Eur. *El.* 879 (ἀλλ’ ἵτω ξύναυλος βοᾷ χαρῶ) e Ar. *Ra.* 212s. (ξύναυλον ὕμνων βοᾶν / φθελγξώμεθ’), in entrambi i casi riferito a un suono vocale, afferma che l’aggettivo vale ‘concorde’, ‘risonante concordemente’ (cf. Denniston 1939, 157). Alternativamente si può pensare che indichi un grido ‘accompagnato dall’aulo’ (cf. Cropp 1988, 158) dato che in entrambi i casi si tratta di una sezione cantata, ma in ogni caso si esprime l’idea di un suono in accordo, consonante. Si veda la parafrasi fornita da Ath. XIV 617b nell’introdurre Pratin. *PMG* 708, dove i verbi συναυλέω e συνᾶδω esprimono chiaramente d’idea di accompagnamento: τοὺς ἀλχητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνᾶδεν τοῖς ἀλχηταῖς.

²⁶⁸ In Eur. *Al.* 423s. (ἀντηγήσατε / παιᾶνα τῷ κάτωθεν ἄσπονδον θεῷ) il verbo potrebbe avere sia il valore di ‘cantare in risposta’, sia di ‘intonare in modo antifonale’ un peana ad Ade. Prediligono il primo valore Dale (1954, 87) e Parker (2007, 40s.), anche sulla base di un confronto con *Med.* 426, il secondo Conacher (1988, 97). Cf. successivamente Call. *Del.* 258.

²⁶⁹ In Aesch. fr. 451e R.², da un papiro assai danneggiato, compaiono due termini presenti anche in *IT* 179, cioè Ἀσιαδῆ (v. 7) e ἀντίψαλμος (v. 13), fatto che ha portato Lobel (1952) a ipotizzare che si tratti di una sezione da un *kommós*; *contra* Dodds (*ap.* Radt 1985, *ad l.*), che pensa a un contesto bacchico.

²⁷⁰ L’espressione Ἠχώ, λόγων ἀντῳδός ἐπικοκκάστρια si trova nella celebre parodia aristofanea dell’*Andromeda* euripidea e nell’edizione Nauck-Snell si considerava la perifrasi Ἠχώ, λόγων ἀντῳδός come Eur. fr. 114a. Kannicht (2004, *ad l.*) non la riconosce come espressione dall’*Andromeda* per motivi metrici. Per uno *status quaestionis* si veda da ultimo Pagano (2010, 113-117), che considera verosimile il suo inserimento «in un luogo intorno al F. 118, dunque nel contesto di un dialogo lirico tra Andromeda e il coro» (cf. Kannicht 2004, *ad l.*): Eco non compare come personaggio, è il Coro che ne darebbe questa definizione. Successivamente l’aggettivo ἀντῳδός si trova in Arch. *AP* VII 191,4, Meleag. *AP* VII 196,6, Marian. Schol. *AP* IX 668,12. In Eur. *Hipp.* 1216 ricorre un altro termine che indica l’antifonalità, il verbo ἀντιφθέγγομαι, che è usato, però, in riferimento alla terra che riecheggia il muggito del mostruoso toro uscito dalle acque.

²⁷¹ Di Benedetto (1965, 33) osserva che Euripide è il primo a fare uso di *συνῳδός* in poesia e che, rispetto alla prosa in cui il riferimento all’ῳδή è ormai scomparso, ne recupera il significato originario.

madri, probabilmente in un invito a un canto antifonale²⁷², in *Ph.* 1518 (τίς ἄρ' ὄρνις δρυὸς ἢ / ἐλάτας ἀκροκόμοις ἄμ πετάλοις / μονομάτορσιν ὀδυρμοῖς / ἔμοις ἄχεσι συνῳδός;), nella già citata monodia di lamento di Antigone, in un contesto del tutto simile a quello del primo stasimo dell'*Elena*, in *Or.* 133 (131-133 ὦ τάλαιν' ἐγώ / αἶδ' αὖ πάρεσι τοῖς ἔμοις θρηνήμασιν / φίλαι ξυνῳδοί), in cui Elettra descrive il Coro come fatto di amiche ξυνῳδοί ai suoi lamenti, che intoneranno con lei un dialogo lirico (la parodo), ma non patetico come un *kommos* se non negli ultimi versi in bocca ad Elettra (195-207)²⁷³. Compare nella forma συναοιδός anche in un altro *locus* euripideo, trascurato dai commentatori, ovvero *HF* 786, dove il Coro invita le Ninfe figlie dell'Asopo a unirsi al proprio canto per celebrare il trionfo di Eracle (785-789 σύν τ' Ἀσωπιάδες κόραι / πατρὸς ὕδωρ βᾶτε λιποῦσαι συναοιδοί / Νύμφαι τὸν Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀγῶνα). Da questi casi risulta evidente che i due aggettivi indichino il concetto di collaborazione e concordanza e che non implicino un particolare tipo di *performance*, come quella antifonale a cui pensano Barker e Allan. Anche l'osservazione di Mastronarde (1994, 574) sul fatto che συνῳδός non debba riferirsi necessariamente a sostantivi di suono (si trova *e.g.* con i dativi ἄχη, κακοί) è un ulteriore elemento a sostegno di tale interpretazione: il Coro delle *Supplici* deve essere concorde con i mali, deve farli risuonare allo stesso modo; Elettra evidentemente si chiede quale uccello possa cantare in modo concorde alle sue pene e quindi a lei che le sta intonando; nell'*Oreste* la consonanza ai lamenti di Elettra è esplicita. Solo nelle *Supplici* il termine sembra comparire in una descrizione di *performance* antifonale (cf. vv. 71s. ἀγὼν ὅδ' ἄλλος ἔρχεται γόων γόοις / διάδοχος), ma al v. 73 il Coro invita le altre a danzare una danza luttuosa concordi con i/nei mali e con la stessa sofferenza (ξυναλγηδόνες), elemento performativo che poteva anche svolgersi in contemporanea sulla scena, senza alternanza. Aggettivi come συνῳδός e συνεργός, dunque, possono essere impiegati in contesti antifonali, ma dagli usi si deduce che il senso primario che esprimono è quello di contemporaneità, collaborazione e unione, senza una più precisa idea della *performance*. Più in particolare, mentre la richiesta di Elena nella parodo dell'omonimo dramma poteva anche consistere in una risposta al suo canto che si udisse nell'Ade, nel caso dell'invocazione all'usignolo del primo stasimo sembra piuttosto si cerchi un vero e proprio accompagnamento: il ξυν-esprimerebbe a pieno il suo valore di accordo. Ciò è testimoniato anche da *Ar. Av.* 209 e 678s., in cui l'usignolo è invocato rispettivamente da Upupa e dal Coro come σύννομέ μοι e πάντων ξύννομε τῶν ἑμῶν / ὕμνων, dove ξύννομος ha probabilmente anche un valore musicale (cf. Dunbar 1995, 203s.), e *ibid.* 221, in cui gli dèi eseguono una performance coreutico-musicale σύμφωνος al suono della *kithara* di Apollo (220-222 δ' ἀθανάτων στομάτων χωρεῖ / ξύμφωνος ὁμοῦ / θεία μακάρων ὀλολυγή). Euripide, rispetto agli altri tragici, sembra avere una predilezione per l'uso di termini musicali in ἀντι- e συν-²⁷⁴.

²⁷² Sul problema del Coro delle madri e della presenza di πρόσπολοι (v. 72) vd. *supra* pp. 15s.

²⁷³ Nel tragediografo l'agg. συνῳδός ricorre anche in *Med.* 1008, dove Medea accoglie notizie apparentemente liete con un αἰαῖ, che il Coro commenta dicendo: τὰδ' οὐ ξυνῳδὰ τοῖσιν ἐξηγγελμένοις. Nello stesso dramma ai vv. 1269s., a proposito delle pene mandate dagli dèi agli assassini: αὐτοφόνταις ξυνῳ-/δὰ θεόθεν πίτνοντ' ἐπὶ δόμοις ἄχη. Cf. anche *Ar. Av.* 634.

²⁷⁴ Euripide usa anche l'aggettivo simile προσῳδός, 'che suona/canta in accordo' (cf. LSJ⁹ 1533): vd. fr. 631,2 K. (per l'interpretazione controversa vd. Kannicht 2004, *ad l.*), *Ion* 359 (metaforico) e *Ph.* 1498 (su cui vd. Mastronarde 1994, 566s.). Nel fr. 448a K. dal *Cresfonte* (cf. *supra* p. 70 n. 264) all'usignolo è attribuita la φιλοπροσῳδία, *hapax* interpretato come «proclivitas ad modulandum» (Kannicht 2004, *ad l.*; cf. προσῳδία, 'inflessione, modulazione' *e.g.* in Plat. *Resp.* 399a) o «avec amour de l'harmonie» (Jouan-van Looy 2000, 279; cf. προσῳδία, 'canto di accompagnamento' in Criti. VS 88 B 57). Se gli si attribuisce quest'ultimo valore più letterale, il sostantivo confermerebbe l'abilità dell'uccello nel cantare

Sembra assai probabile che si invochi l'usignolo-aulo, come avviene anche negli *Uccelli* di Aristofane (vv. 209ss. e 676ss.)²⁷⁵, probabile (e sorprendente) fonte di questi versi dell'*Elena*²⁷⁶, e che lo si scelga non solo come accompagnamento del lamento che si sta intonando, ma anche per dare inizio a una virtuosa e variegata aria eseguita in scena dall'aulo²⁷⁷, strumento principe (per le sue doti mimetiche) delle innovazioni musicali della fine del quinto secolo²⁷⁸. È interessante notare che in Eur. fr. 556 e 931 K. ἄηδών definisce chiaramente l'aulo²⁷⁹. Nel nuovo contesto musicale l'abilità canora dell'usignolo viene 'risemantizzata', e i moderni virtuosisti sono identificati con l'uccello un tempo qualificato del tutto positivamente²⁸⁰, ma ora divenuto strumentale

in armonia. D'altra parte è celebre la capacità dell'usignolo nell'ambito di virtuosismi e modulazioni (cf. *Od.* XIX 521 θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυηχέα φωνήν).

²⁷⁵ Per una completa trattazione del ruolo dell'usignolo-*auletris* e delle allusioni alla nuova musica negli *Uccelli* si veda Barker 2004. Cf. anche Restani 1983, 150, Zimmermann 1985, I 70ss. e Palumbo Stracca 2004. In Ar. Av. 665ss. Procne è portata in scena attraverso un'*auletris*, oppure attraverso l'auleta ufficiale o un auleta-mimo che recita il ruolo di Procne. Sono state avanzate varie proposte interpretative a livello performativo (si veda un sommario in Mastromarco-Totaro 2006, 190). Come giustamente afferma Romer (1983), l'ironia risiede nel fatto che Procne ha una *phorbeia* e gli *auloi* al posto del becco (vd. vv. 670-674); è più difficile definire se sulla scena ci fosse realmente un'*auletris*, o un auleta che mimava l'atto di suonare lo strumento (vd. Webster 1970), o l'auleta ufficiale (vd. Taplin 1993, 107 e n. 6). Come sostiene Romer (1983, 137 n. 7), «in either case appropriate costuming would convey the femininity and beauty of the nightingale-piper, and whoever played the part could be elegantly costumed as an αὐλετρίς».

²⁷⁶ Cf. e.g. Zimmermann 1985, I 73s.; Kannicht 1969, 281; Dover 1972, 148s. In alternativa, Palumbo Stracca (2004, 211) ipotizza «una ripresa di entrambi da una fonte precedente (Frinico?)» (cf. già Rau 1967, 195 e Zimmermann, *ibid.*). Per i rapporti sul piano lessicale tra l'invocazione dell'usignolo negli *Uccelli* e quella nell'*Elena* cf. Corbel-Morana 2004.

²⁷⁷ Cf. Anon. *Trag.* 5,39 a proposito di Euripide come primo tragediografo che usò un'ampia gamma di note e una grande varietà di generi. Si noti che in Ar. *Ra.* 1301-1303 si critica la *poikilia* musicale e l'uso di fonti quali *threnoi* e auli carii da parte di Euripide: οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνῶδων, / σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων, / θ ρ ἦ ν ο ν, χορευῶν (cf. Plat. *Leg.* 700d-e a proposito dei 'nuovi musicisti': ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίγνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς, κεραννύντες δὲ θ ρ ἦ ν ο υ ς τε ὕμνοις καὶ παίωνασι διθυράμβοις).

²⁷⁸ Vd. Aesch. fr. 57,9 R.² e Plat. *Resp.* 399d. Cf. Csapo (2004a, 216ss.), che definisce il doppio aulo addirittura «the 'material cause' of the new style».

²⁷⁹ Cf. anche Palumbo Stracca (2004, 217), che cita anche fonti scoliastiche e lessicografiche sull'identità usignolo-aulo.

²⁸⁰ Barker (2004) ritiene che il motivo principale per cui l'usignolo è scelto per il paragone con Penelope in *Od.* XIX 518ss. sia l'affinità tra lo stato d'animo, i pensieri della donna e le evoluzioni musicali dell'uccello. Negli esempi tragici precedenti agli *Uccelli*, poi, crede che sia primario il paragone con la vicenda mitica e il lamento che ne consegue. Effettivamente tra gli esempi tragici e comici (cf. *supra* p. 70 n. 264) gli unici casi in cui *non* vi è un riferimento alla vicenda mitica (generalmente richiamata dal nome di Iti) sono i vv. 737ss. degli *Uccelli* (dove comunque, ai vv. 209ss., si nomina il figlio di Procne), ma soprattutto l'*Elena* (Soph. *Tr.* 963 ed *El.* 1076s. sono brevi accenni a un motivo ormai paradigmatico, per *OC* 671ss., comunque successivo, si veda lo studio di Suksi 2001), ed è vero che nella commedia aristofanea il virtuosismo, divenuto un carattere tipico della Nuova Musica, costituisce l'elemento per cui l'ἄηδών è scelta per la parodia. Sembra importante notare, d'altra parte, che il virtuosismo del canto dell'animale è posto in risalto già nel poema omerico (e qualità su cui si fonda il paragone con la volubilità dei pensieri), che in Eur. *Hec.* 337s. e *Phaeth.* fr. 773,23-26 K. (probabilmente precedenti agli

alla satira misoneista di Aristofane (cf. Barker 2004, 204) e, come sembra da questa probabile ripresa euripidea, alla orgogliosa rivendicazione del tragediografo della propria abilità²⁸¹. Se è così, si rivela interessante come Euripide, che sembra sviluppare un'intensa riflessione sul canto di lamento, sulla sua forma e sulle sue potenzialità, inserisca proprio all'inizio di uno stasimo di lamento questa allusione polemica e questa dichiarazione di 'novità'. Barker (2007, 14ss.) ritiene che l'usignolo sia scelto non solo come uccello canoro per eccellenza, dal tono lamentoso ma dolce, e dunque come aiutante adatto per il Coro, ma anche perché la vicenda mitica di Procne contiene la sua metamorfosi finale, simile a quelle citate e invidiate da Elena ai vv. 375-385 (Callisto e la figlia di Merope)²⁸², metamorfosi che la salva rendendola πτεροφόρος, epiteto usato per l'usignolo in Aesch. Ag. 1146 e anche per le Sirene nella parodo. Il richiamo è interessante, ma è opportuno ricordare la distanza che separa queste risonanze intratestuali nel dramma e il fatto che, mentre nell'*Agamennone* il tema della metamorfosi è esplicito in bocca a Cassandra (che contrappone il suo doloroso destino di morte imminente), qui è il Coro, non Elena, a invocare l'usignolo, e senza alcun riferimento alla sua trasformazione mitica²⁸³. Più calzante pare l'osservazione di Barker secondo cui Procne-usignolo è una madre addolorata che lamenta la perdita del figlio così come la *Meter* nel secondo stasimo del dramma (cf. *infra*). Le prime tre sezioni

Uccelli) compare ancora l'elemento del virtuosismo (su λεπτὰ ᾠμονία nel *Fetonte* vd. Diggle 1970, 99s.).

²⁸¹ Diversamente pensa Fantuzzi (2007, 182), che ritiene che Euripide, proprio perché sembra riprendere il passo degli *Uccelli*, dove è presente «una critica alle stranezze e alla sovversione delle leggi tradizionali che caratterizzava la 'nuova musica'», «potrebbe aver eccezionalmente adottato Aristofane come modello proprio per veicolare la stessa enfasi sulla *stranezza* e la *novità anomala* del canto di lamento» (c.vo mio). Casevitz (1978, 35) ipotizza genericamente che si tratti di una «réplique admirative ou ironique d'Euripide à Aristophane». Palumbo Stracca (2004), nonostante l'acuta analisi, non avanza un'ipotesi sul perché della ripresa euripidea e del motivo dell'usignolo-aulo.

²⁸² Eur. *Hel.* 375-385 ὃ μάκαρ Ἀρκαδία ποτὲ παρθένε / Καλλιστοῖ, Διὸς ἃ λεχέων ἀπέ-/βας τετραβάμοσι γυίοις, / ὥς πολὺ κηρὸς ἐμῶς ἔλαχες πλέον, / ἃ μορφῇ θηρῶν λαχνογυίων / ἴδματα λάβρω σχῆμα λεαίνης† / ἐξ ἀλλ' ἄξια σ' ἄχθεα λύπας· / ἄν τέ ποτ' Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο / χρυσοκέρατ' ἔλαφον Μέροπος Τιτανίδα κούρην / καλλοσύνας ἔνεκεν· / τὸ δ' ἐμὸν δέμας / ὥλεσεν ὥλεσε πέργαμα Δαρδανίας / ὀλομένους τ' Ἀχαιοῦς. Al centro di questi due *exempla* mitici c'è la 'fuga' dalla propria bellezza attraverso una trasformazione. Non si tratta, come sostiene Zweig (1999, 167), di «rape narratives as actual sexual violence and as metaphore of maturation» nel contesto di «Artemis' rituals of transition»: nel secondo *exemplum* la figlia di Merope è cacciata dal coro di Artemide «per la sua bellezza» (καλλοσύνας ἔνεκεν). Sulla bellezza di Elena come causa di sofferenza e rovina cf. anche vv. 27, 261ss., 304s., 363ss. Su questi *exempla* mitici consolatori vd. anche Pattoni (1988, 245s.), che osserva giustamente come l'inconfrontabilità del destino di Elena con i due *exempla* di cui la donna è consapevole serva a ribadire l'incomparabile infelicità del suo destino e accentui così la sua condizione di isolamento e sventura.

²⁸³ Per la trasformazione di Procne in usignolo come mezzo per sfuggire a un crimine che è un μίσσμα cf. Forbes Irving 1990, 106. Non pare convincente la lettura di Allan (2008, 273), che pensa che la scelta dell'usignolo sia appropriata all'*Elena* perché come Procne è stata violentata anche Elena è oggetto di pressioni per un matrimonio non voluto, e perché come Procne uccide suo figlio, Elena si sente responsabile per sua figlia.

liriche dell'*Elena* sono insomma accomunate e collegate dal tema del dolore e della 'reazione musicale' ad esso.

Nell'ultima produzione euripidea si assiste, dunque, a un intensificarsi di interrogativi – da parte del personaggio che si accinge a intonare un lamento – sulla forma e sulla *performance* del canto. Queste espressioni si contraddistinguono per la presenza di un lessico specificamente poetico-musicale, elemento che contribuisce a connotarle come casi di metamusicalità.

Tali interrogativi sembrano nascere non solo, come ritiene Fantuzzi (2007, 178s.), dall'anomalia della *μοῦσα* trenodica, ma anche dalla sperimentazione da parte di Euripide di nuove forme di musica di lamento: si tratta dunque anche di riflessioni metateatrali. In casi come quello di Antigone che si chiede quale uccello possa esserle *συνφδός* (*Ph.* 1515-1523), o di Elena che chiede una *performance* d'aiuto alle Sirene 'musiciste' (*Hel.* 164-178), è verosimile che il personaggio esprima metapoeticamente le proprie difficoltà nell'eseguire un lamento in forma monodica. Nel primo stasimo dell'*Elena* l'usignolo è invocato in un canto corale, ma è comunque chiaro il suo valore metateatrale di accompagnamento auletico, probabilmente virtuosistico.

Il caso dell'*Ipsipile*, infine, rappresenta una ricerca da parte del personaggio non solo di una musica di lamento adeguata ai profondi dolori, ma anche di una musica che sia 'terapeutica': la protagonista, sola e in esilio, a conclusione di una parodo ricca di riferimenti metamusicali, auspica l'arrivo di una musica per le proprie sofferenze: «la musica della cetra insieme a Calliope» (vv. 315-317) richiama quella di Orfeo, musicista 'sciamanico' maestro di Euneo, e di Dioniso Melpomenos, *deus ex machina* che preannuncerà nel finale del dramma il futuro da citaredi degli Euneidi nel suo culto ad Atene. Euripide sembra cercare, quindi, attraverso nuove forme musicali di lamento, un'alternativa al tradizionale *threnos* che, come si è visto, si era rivelato inefficace rispetto alle sofferenze.

Dalla donna in lutto come menade alla 'musicoterapia' dionisiaca

La rappresentazione della donna in lutto come baccante o menade è tradizionale e si trova fin dai poemi omerici: *e.g.* *Il.* VI 388s. (Andromaca dopo la notizia della sconfitta dei Troiani corre alle mura di Ilio *μαινομένη ἐῖκυῖα*), XXII 460 (Andromaca realizza che Ettore è morto e si precipita fuori dal palazzo verso la torre *μαινάδι*

ἵση)²⁸⁴, Aesch. *Th.* 835s. (il Coro ha composto per la tomba di Eteocle e Polinice un μέλος θυιάς) e 967 (Antigone nel lamento pronunciato da lei e Ismene dice: μαίνεται γόοισι φρήν). Nello scambio epirrematico tra Ecuba, l'ancella e il Coro nell'*Ecuba* euripidea, la protagonista esprime il suo lamento in docmi e definisce il proprio canto in termini dionisiaci (vv. 684-687): ὦ τέκνον τέκνον, / αἰαῖ, κατάρχομαι νόμον / βακχεῖον, ἐξ ἀλάστορος²⁸⁵ / ὀρτυμαθῆς κακῶν, «Ah, figlio, figlio! Inizio una melodia bacchica, avendo appreso solo ora i mali causati da un demone vendicatore»²⁸⁶. L'*Ecuba* è ricca di immagini dionisiache, studiate dettagliatamente da Schlesier 1988 (in un'ottica rituale) e da Zeitlin 1991 (sul lessico dionisiaco metaforico nel teatro)²⁸⁷. Le due studiose, però, si concentrano prevalentemente sul motivo della follia bacchica

²⁸⁴ Quella di *Il.* XXII 460 è l'unica occorrenza nei poemi omerici di μαινάς. Si noti che in *Il.* VI 132 Dioniso ha l'epiteto di μαινόμενος, epiteto che può portare a pensare che anche in *Il.* VI 388s. e XXII 460 il paragone sia istituito con una menade e non semplicemente con una 'folle' (cf. e.g. Privitera 1970, 62). In *H. Hom. Cer.* 386 Demetra ἥϊξ' ἡὔτε μαινὰς ὄρος κάτω δάσκιον ὕλης, dove μαινὰς indica proprio una 'menade' (cf. Richardson 1974, 281), che però è tale per la gioia alla vista della figlia di ritorno dall'Ade. Seaford (1993, 117-125) considera il caso di *Il.* XXII 460 insieme a Eur. *Ph.* 1485ss. (vd. *infra*) e sostiene che il paragone con la menade si fonda non solo sulla folle corsa fuori dalla casa, ma anche «on the destruction of the household expressed in the negation of wedding ritual», per la nota contrapposizione tra menadismo e stato matrimoniale. In tragedia si trova una simile descrizione per le Erinni, in Aesch. *Eu.* 500, in cui il Coro si definisce βροτοσκόποι μαινάδες (cf. vv. 328-333, 370-374, e inoltre Sommerstein 1989, 174 e Loraux 2001, 132s.), e per Cassandra invasata, in Eur. *Tr.* 349 (cf. vv. 169ss. e 408). Relativamente a una fuga, a uno slancio impetuoso il paragone con una baccante è istituito in *Hel.* 543 per la protagonista che si rifugia impaurita da Menelao presso la tomba di Proteo e in *Hipp.* 550 per Iole che viene forzatamente strappata dalla casa paterna e portata via da Eracle dalla sua città in fiamme. Per un elenco completo di casi in cui un personaggio o il Coro viene definito come 'baccante' al di fuori di un contesto dionisiaco cf. Schlesier (1993, 94 n. 25s.), che nota come in tragedia tali esempi siano in larga prevalenza euripidei.

²⁸⁵ Su ἀλάστωρ vd. e.g. Fraenkel (1950, 711), che afferma che «the meaning 'spirit of destruction, spirit of vengeance, evil spirit' seems to be the older», e Burkert (*GR* 181), che lo definisce «a personified power of vengeance for spilled blood».

²⁸⁶ Non convince (*pace* Collard 1991, 167 e Synodinou 2005, 263s.) l'interpretazione di *schol.* Eur. *Hec.* 685 A, che sostiene che la melodia bacchica di Ecuba venga non da Dioniso ma da un ἀλάστωρ, distinzione che renderebbe βακχεῖον ironico in quanto il canto di Ecuba non è gioioso come quello dionisiaco: οὐκ ἐκ Διονύσου τὸν βακχεῖον νόμον μαθοῦσα, ἀλλ' ἀπὸ τινος ἀλάστορος. οἱ γὰρ γόοι τῶν βακχῶν μετὰ ἡδονῆς γίνονται. μαινόμεναι γὰρ οὐ λυποῦνται. καί φησιν ἡ Ἑκάβη· καὶ ἐγὼ βακχεῖων γόων κατάρχομαι, ἀλλ' ἐξ ἀλάστορος καὶ ἀνηδόνου δαίμονος· οὐ γὰρ ἡδονὴν ἔχει ὁ ἐμὸς γόος ὥσπερ ὁ τῶν βακχῶν ... δαίμων. Non solo, come osserva Diggle 1984 *ad l.*, κακῶν è da congiungere con ἐξ ἀλάστορος (cf. *Hipp.* 820 κηλὶς ἄφροστος ἐξ ἀλαστόρων τινός), ma, sulla base del confronto con simili esempi tragici in cui personaggi in lutto sono descritti come menadi, non sussiste una contraddizione tra canto bacchico e canto luttuoso.

²⁸⁷ L'analisi di Schlesier (1988) risulta eccessiva nel ricercare precisi riferimenti a un vero e proprio rituale dionisiaco nell'*Ecuba*, e quella 'dionisiaca' non è certo l'unica chiave di lettura del dramma. Schlesier (1993) affronta ancora l'argomento, all'interno della tragedia come genere. La sua analisi è comunque di tipo rituale: ritiene che l'associazione di donne-baccanti con la morte non sia metaforica ma basata su una connessione, anziché con Dioniso, con altri poteri divini che producono «Bacchic madness». Pensa inoltre che un tale comportamento porti a un'azione violenta che consiste generalmente nell'uccisione, specie dei figli maschi, ma include erroneamente nell'esemplificazione il caso di Antigone nelle *Fenicie* euripidee (vd. *infra*), dove l'immagine della donna come menade è dovuto a un sentimento estremo (e probabilmente a una corrispondente manifestazione) di dolore a cui non segue nessuna vendetta o uccisione.

che porta alla vendetta (cf. soprattutto vv. 1074-1078, dove Polimestore definisce le donne troiane Βάκχαι Ἰδαι), motivo che Schlesier ritiene si presenti nel dramma già a partire dai vv. 684-687 (che richiamerebbero anche la profetessa Cassandra nominata ai vv. 676s.)²⁸⁸. Come nota giustamente Zeitlin (p. 83), Ecuba «is already the most closely connected to the syntax of the body – its intimate physical relations with others, its expressive gestures and attitudes, and its overwhelming intensity of feeling»²⁸⁹; proprio il sovrastante dolore per la perdita del figlio, di cui ha appena scoperto il cadavere, sembra portare la donna a intonare un lamento ‘eccessivo’, violento, sfrenato nei gesti e nel canto, caratteristiche che lo qualificano come ‘bacchico’²⁹⁰, definizione, però (*pace* Schlesier), assai diversa da quella che userà Polimestore molti versi dopo per definire il Coro²⁹¹. A questa dichiarazione non fa poi séguito un lamento in scena, bensì una serie di desperate domande della protagonista al Coro riguardo alla dinamica della morte di Polidoro. Il fatto che il dolore e la sua manifestazione siano ‘fuori controllo’ sembra portare alla definizione della donna in lutto come menade. Nelle *Supplici* la vedova di Capaneo, Evadne, all’interno della sua monodia ‘estatica’, in preda a una disperata μανία definisce sé stessa una baccante (*Supp.* 1000-1005): πρὸς δ’ ἔβαν δρομὰς ἐξ ἔμῳν / οἴκων ἐβακχευσάμενα²⁹² / πυρῶς φῶς τάφον τε / ματεύουσα τὸν αὐτόν, / ἔμμοχθον καταλύσους / ἐς Ἰδαίαν / βίοντον αἰῶνός τε πόνους²⁹³, «sono venuta correndo dalla mia casa eccitata da delirio bacchico, cercando la luce della pira e la stessa tomba, per finire nell’Ade la mia penosa vita e i miei tormenti». La lunga monodia in forma strofica²⁹⁴ è in metro eolico e sorprendentemente apre il quinto

²⁸⁸ Su questa linea cf. anche Battezzato 2010, 250s. n. 73.

²⁸⁹ Zeitlin (1991, 84) cita come caso simile Eur. *Tr.* 1282ss., dove Ecuba, utilizzando il lessico dionisiaco, esprime il desiderio di gettarsi nella ‘pira’ costituita da Troia in fiamme.

²⁹⁰ Cf. Hedreen (1994, 56), che sostiene che le menadi in metafore o similitudini tragiche siano immagini appropriate per «emotional extremes».

²⁹¹ Cf. Mossman (1999, 167s.), che giustamente afferma che βακχεῖον al v. 686 non presenta implicazioni sinistre, ‘peggiorative’ come Βάκχαι Ἰδαι del v. 1076.

²⁹² Euripide usa il verbo ἐβακχεύω in *Tr.* 169 e 408 in riferimento alla profetessa Cassandra, nel secondo caso specificando che il dio Apollo eccita la sua mente al delirio. Il folle imeneo in forma di monodia intonata da Cassandra in *Tr.* 308ss., pur non essendo originato dalla perdita del marito e non avendo come atto conclusivo un suicidio, è forse il caso che più si avvicina all’impressionante monodia di Evadne, per lo stato ‘delirante’ della profetessa e la distorta celebrazione delle nozze. In riferimento al delirio, all’‘entusiasmo’ dionisiaco il verbo ἐβακχεύω è usato in *Ba.* 1295 πᾶσά τ’ ἐξεβακχεύθη πόλις.

²⁹³ Per una condivisibile interpretazione dell’espressione apparentemente esagerata di Evadne al v. 1003-1005 (ἔμμοχθον ... βίοντον αἰῶνός τε πόνους) si veda Seaford 1987, 122.

²⁹⁴ Collard (1975, 359s.) ritiene che il contrasto tra l’emozionalità della forma monodica e la struttura strofica ricerchi anche «a subsidiary dramatic effect, an irony expressed in the simple contrast between a strict rhythmic form and feelings impetuous to the points of wildness», effetto accentuato anche dai trimetri epirrematici del Coro (vv. 1009-1011 = 1031-1033). La monodia risulta così avere «a hieratic character».

episodio (al posto dei consueti trimetri giambici) dopo una breve introduzione anapestica del Coro. Si noti che al v. 1000 Evadne usa per sé stessa il termine *δορμάς*, che connota un movimento estremamente rapido, tipico dell'entusiasmo estatico²⁹⁵, e al v. 1015 dirà *δορμάσω*, verbo anch'esso tipico per movimenti rapidi e impetuosi anche in immagini bacchiche (cf. Soph. *Ant.* 135)²⁹⁶. Nelle *Fenicie* è Antigone in lutto (cf. *supra*) che si definisce «baccante dei morti» (vv. 1489-1493): *φέρομαι βάκχα νεκύων, κράδεμνα δικοῦσα κόμας ἅπ' ἐ-μῆς, στολίδος κροκόεσσιν ἀνεῖσα τρυφάν, / ἄγεμόνευμα νεκροῖσι πολύστονον. αἰᾶ, ἰώ μοι*, «mi slancio, baccante dei morti, gettando via il velo dai miei capelli, lasciando cadere la mia lussuosa veste di croco, guida gemente per i defunti. Ahimè!». Il verbo *φέρομαι*²⁹⁷ e la liberazione dal velo e dalla *στολὶς*²⁹⁸ richiamano il comportamento delle menadi²⁹⁹, e con ogni probabilità i movimenti (la danza?) in scena di Antigone – in testa alla processione funebre – erano agitati, frenetici, corrispondenti alle violente emozioni della donna in lutto³⁰⁰. Si tratta di gesti tipici delle lamentatrici (cf. *e.g.* Eur. *Andr.* 829ss., e inoltre Lloyd-Jones 1994, 146, Alexiou 2002, 6s., Neri 2003a, 383), sebbene qui non compaiano atti più violenti, di auto-mutilazione, tipici delle donne in lutto ma non delle menadi (per esempio strapparsi i capelli e lacerarsi le guance).

Nei casi appena visti, personaggi femminili che intonano monodie di lamento (nel caso dell'*Ecuba* il canto fa parte di uno scambio epirrematico) utilizzano un lessico bacchico per definire il proprio canto (cf. *Hec.* 685s. *νόμον βακχεῖον*), il proprio comportamento, i propri movimenti (cf. *Supp.* 1000 *δορμάς*, 1002 *ἐκβακχευσάμενα* e *Ph.* 1489s. *βάκχα νεκύων*): sono baccanti il cui eccitamento non nasce dall'invasamento da parte di Dioniso, dalla *mania*, ma da un disperato dolore che non trova altro sfogo. In alcuni casi dell'ultima produzione euripidea, invece, la musica

²⁹⁵ Cf. *infra* su Eur. *Hel.* 1301 e cf. *Ba.* 1091 *δορμήμα*.

²⁹⁶ Al v. 992 il termine *ῥαθυθάι*, che indica probabilmente la rapidità gioiosa della processione nel rito matrimoniale, sarà richiamato dalla rapidità dei movimenti della baccante Evadne ai vv. 1000s. (cf. Seaford 1987, 121). L'immagine di Evadne-baccante è forse presente anche in *Trag. adesp.* fr. 645,8-10 K.-Sn., dove, in un contesto (piuttosto corrotto) riguardo alla vedova di Capaneo, si dice: *πυρὸν [...].ιός (ε)ῖς μέσην γεμ[/ μύωφι βακχίαι βακχίους ις. / πέπλου ῥδεσπειραισαῖ και[κτλ.*

²⁹⁷ Cf. Mastronarde (1994, 563), che cita *e.g.* Soph. *Ant.* 802, *OT* 1309, *El.* 922, Eur. *Hec.* 1076.

²⁹⁸ Cf. Eur. *Ph.* 1485-1489 *οὐ προκαλυπτομένα βοτρυώδεος ἄβρα παρῆδος / οὐδ' ὑπὸ παρθενίας τὸν ὑπὸ βλεφά-/ροις φοίνικ', ἐρύθημα προσώπου, / αἰδομένα.*

²⁹⁹ Cf. *schol.* Eur. *Ph.* 1489 *παρόσον αἱ βάκχαι ἀπογυμνούμεναι χορεύουσιν· οὐ Διονύσου δὲ βάκχη, ἀλλὰ νεκρῶν.* Le menadi in realtà non sono nude, hanno abbigliamento da baccanti (*e.g.* la nebride) e portano capelli sciolti (cf. *Ba.* 695s., e inoltre Roux 1972, 464). Per i capelli sciolti e scossi vd. *e.g.* *Ph.* 787 e *Ba.* 1364.

³⁰⁰ Il metro però, costituito di dattili, non porta a ipotizzare un ritmo particolarmente agitato.

‘estatica’, dionisiaca assume connotati positivi e sembra essere proposta dal drammaturgo come cura contro le sofferenze: il poeta intende forse presentare una soluzione (seppure, come si vedrà, problematica) all’esigenza dichiarata dalla Nutrice in *Med.* 190-203. Ci si può chiedere se, parallelamente a una riflessione su Dioniso e sulla sua musica, si sviluppi anche un cambiamento di poetica, e se, oltre a una riflessione metatrenodica, via sia anche una componente metateatrale³⁰¹.

Come si è accennato a p. 30, a proposito della polemica della Nutrice in *Med.* 190ss., e come si vedrà nei seguenti passi euripidei – che si contraddistinguono per l’ampio uso di un lessico specificamente sonoro e in cui si celebra esplicitamente il potere della musica orgiastico-dionisiaca – la ‘musicoterapia’ su cui Euripide sembra portare avanti una riflessione non si fonda tanto sul potere del *logos*, quanto su quello del suono e del ritmo, componenti fondamentali per indurre la *trance*, o, come la definisce Platone (*Phaedr.* 265a-b), la *μανία* rituale³⁰². Questa sembra essere anche la differenza fondamentale tra il potere del *logos* poetico di *τέρπειν/θέλγειν* della poesia epica e anche di Pind. *N.* 4,1-8 (dove comunque emerge un influsso del pensiero medico; vd. Machemer 1993) rispetto alle teorie sviluppatesi, soprattutto a partire dal V sec., sulla musicoterapia, in particolare ‘omeopatica’ (ma presenti già in Pitagora, sebbene come cura ‘allopatrica’)³⁰³. Quelle di Platone e Aristotele sono le testimonianze più antiche che offrono una teorizzazione del processo di *trance* e del suo rapporto con la musica e la danza: cf. Plat. *Symp.* 215c, *Leg.* 790e-791b, Arist. *Pol.* 1340a (le melodie di Olimpo rendono gli animi entusiastici), 1340b (l’armonia frigia è entusiastica), 1341a (l’aulo è orgiastico e adatto agli spettacoli che producono *κάθαρσις*; cf. 1342b in particolare sulla musica bacchica), 1342a (*καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως [i.e. τοῦ ἐνθουσιασμοῦ] κατοκώχμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ’ ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους*,

³⁰¹ Cf. Csapo (1999/2000), 417, che osserva che l’ultimo Euripide e gli esponenti della Nuova Musica «self-consciously put their music in cultic and Dionysiac dress».

³⁰² Cf. Rouget 1986, 49-52, 94-104 e soprattutto 164-171 (sugli effetti a livello fisiologico, psicologico e affettivo) e 229-251 (dove dimostra, contrariamente alle tesi di un influsso fisico del suono, che l’azione e l’effetto della musica è innanzitutto emozionale, psicologico). Sulle potenzialità della componente sonora sull’animo si veda Theophr. fr. 293 Fortenbaugh οὐκ ἂν ἀηδῶς δ’ οἶμαί σε προακοῦσαι περὶ τῆς ἀκουστικῆς αἰσθήσεως, ἣν ὁ Θεόφραστος παθητικωτάτην εἶναι φησι πασῶν. οὔτε γὰρ ὁρατὸν οὐδὲν οὔτε γευστὸν οὔθ’ ἅπτὸν ἐκστάσεις ἐπιφέρει καὶ ταραχὰς καὶ πτοίας τηλικαύτας ἥλικαι καταλαμβάνουσι τὴν ψυχὴν κτύπων τινῶν καὶ πατάγων καὶ ἤχων τῇ ἀκοῇ προσπεσόντων. Pelosi (2004, 408ss.) si è occupato del potere persuasivo e incantatore di armonia e ritmo, indipendentemente dalla parola, in Platone. Si veda inoltre West (2000, 59) a proposito del dibattito dal IV sec. tra le teorie damoniane e poi platoniche del potere della musica (indipendentemente dalle parole) sull’animo e quelle di chi sosteneva che la musica strumentale non avesse un potere morale ma potesse al massimo donare piacere all’ascoltatore.

³⁰³ Sulla musicoterapia in Grecia si vedano e.g. Linforth 1946, Pretini 1999, West 2000, Pelosi 2004, Barker 2005 (più in generale sulla psicomusicologia), Provenza 2006 e 2008, Guidorizzi 2010, 48-62.

ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως). Entrambi considerano l'aulo come lo strumento in grado di procurare la mania (cf. già Aesch. fr. 57,2-5 R.² ὁ μὲν ἐν χειρὶν / βόμβυκας ἔχων, τόρνον κάματον, / δακτυλόδικτον πίμπλησι μέλος, / μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν)³⁰⁴.

Nel finale delle *Fenicie*, in versi dall'interpretazione e dall'ordine controversi³⁰⁵, Edipo invita Antigone a mostrarsi alle sue compagne, probabilmente per suscitare pietà o compassione e ricevere sostegno pronunciando un lamento davanti a loro; la figlia però rifiuta ciò, dicendo che ne ha abbastanza dei propri lamenti, ed Edipo le propone di recarsi sul Citerone (vv. 1747-1757):

{Οι.} σὺ δ' ἀμφιβωμίους λιταῖς	1749
πρὸς ἡλικας φάνηθι σάς.	1747
{Αν.} ἄλῃς ὀδυρμάτων ἐμῶν,	1748
κόρον ἔχουσ' ἐμῶν κακῶν.	1750
{Οι.} ἴθ' ἀλλὰ Βρόμιος ἵνα τε ση- κὸς ἄβατος ὄρεσι μαινάδων.	
{Αν.} Καδμεΐαν ᾧ νεβρίδα στολιδωσαμένα ποτ' ἐγὼ Σεμέλας	1755
θίασον ἱερὸν ὄρεσιν ἀνεχόρευσσά, χάριν ἀχάριτον ἐς θεοὺς διδοῦσα,	

³⁰⁴ Vd. in particolare Provenza (2006, 281-287), sulla catarsi musicale in Aristotele – con un interessante confronto con la catarsi tragica – sebbene non paia condivisibile l'affermazione (che riprende l'interpretazione della catarsi tragica di Belfiore 1992, 356) secondo cui sia nella *Politica*, sia nella *Poetica* si descriverebbe «un processo terapeutico di tipo *allopatico*» (c.vo mio).

³⁰⁵ Medda (2008, 359s.) riassume gli elementi che fanno sospettare dell'autenticità dei vv. 1737-1766 e portano dunque a collocare la conclusione del dramma al v. 1736: a) l'invito di Edipo ad Antigone a raggiungere le compagne sembra incompatibile con la partenza di padre e figlia avviatasi al v. 1710, b) *P. Stras.* WG 307 (del III sec.) contiene il dialogo lirico fino al v. 1736 e la riga che contiene i vv. 1735s. si conclude con uno spazio bianco (cf. Mastronarde 1980, 19; è opportuno d'altro canto ricordare che si tratta di un'antologia di sezioni liriche), c) non è chiaro chi siano le coetanee di Antigone (cf. però v. 1737), d) ci sono incertezze sull'ordine dei versi e il v. 1749 rimane sintatticamente sospeso. Medda giustamente condivide la disposizione scelta da Diggle (1994b, 361), anziché quella di Mastronarde (1988): 1747, 1750, 1749, 1748, 1751. Sull'esodo cf. anche Wilamowitz (1903a, 595s.), che già dubitava dei vv. 1737-1766; Conacher (1967, 101), che, mentre considera certamente frutto di interpolazione i vv. 1740-1746, ritiene possano essere accettati i vv. 1747-1757 «on the difficult assumption that such visits are to be made before, or on the way to, the coming exile»; Mueller-Goldingen 1985, 258s. e 262; Mastronarde 1994, 636, che considera gli inviti di Edipo ad Antigone in netto contrasto col fatto che egli si stia allontanando mano nella mano con la figlia. Craik (1988, 269), invece, crede che Edipo «is not suggesting alternative plans to test Antigone's constancy (Powell, Paley) but rather makes her departure easier by naturalistic suggestion of acts of farewell». Una posizione originale è quella di Dunn (1996, 182-190), che, seguendo la scelta estremamente conservativa di Craik (1988), legge l'esodo delle *Fenicie* come una sperimentazione euripidea di finale in cui sono incorporate varie possibili conclusioni 'incoerenti' (seppellire Eteocle rischiando la vita, partire in esilio con il padre, andare come menade a onorare Dioniso sul Citerone con le fanciulle tebane) senza che vi sia un vero atto conclusivo: «it might be that the action reaches such a resounding and tragic conclusion that gestures of closure are unnecessary, and the uncertain future is of little moment».

«(Ed.) Tu con preghiere presso l'altare mostrati alle tue compagne! (An.) Ne ho abbastanza dei miei lamenti, sono sazia dei miei mali. (Ed.) Vai allora dove c'è Bromio e il sacro recinto delle menadi sui monti. (An.) Un tempo in suo onore io, vestita della nebride cadmea, ho celebrato sui monti con danze il tiaso sacro di Semele³⁰⁶, offrendo agli dèi una grazia/un dono non ricambiata/o». Antigone, che ha intonato una straziante monodia luttuosa ai vv. 1485-1529, rifiuta di pronunciare altri lamenti, ma alla proposta del padre di recarsi sul Citerone, risponde rievocando quando si è recata sul monte a onorare Semele con danze bacchiche, ricordo apparentemente felice, ma a cui segue la triste constatazione che la sua è stata una χάρις ἀχάριτος. Sembra che ci sia un invito da parte di Edipo a trovare un sollievo alle sofferenze della figlia dapprima nella proposta di pronunciare lamenti tra le coetanee presso l'altare, poi nella danza e nella musica del tiaso dionisiaco. Antigone, però, riconosce come sufficienti i lamenti già pronunciati e, sebbene sembri rievocare come momento felice la danza rituale bacchica sul Citerone, rifiuta infine anche questa, apparentemente non perché inutile rispetto alle sofferenze (la χάρις sembra alludere anche al 'piacere' che essa dà, oltre all' 'onore tributato' agli dèi), ma per la sfiducia maturata verso le divinità, in particolare Dioniso, nonostante gli onori resi a loro in passato³⁰⁷. Antigone resta sola con il padre nel suo disperato dolore, e né il lamento, né l'aiuto divino sembrano soccorrerla³⁰⁸.

Bierl (1991, 146-162) riconosce giustamente che le *Fenicie* sono intessute di richiami a Dioniso e al culto dionisiaco, specie nelle sezioni 'liriche'. Dioniso, il dio ambiguo, antinomico, incarna, secondo lo studioso, il contrasto tra «dem lichten delphischen Apollon und dem dunklen Ares in Theben»: nel corso del dramma si assiste a un passaggio «von der kultischen Illusion zur negativen Realität, hinter welcher der thebanische Gott ausgemacht wird». Il Coro di donne fenicie nella parodo (vv. 226-238) presenta un Dioniso positivo, 'idilliaco' – legato all'armonia, alle feste gioiose, al dono della vite – collocandolo a Delfi (luogo in cui esse sono dirette come ἱερóδουλοι) e all'inizio del primo stasimo (vv. 649-656) lo presenta come figura positiva nell'idealizzato passato mitico di Tebe,

³⁰⁶ Mastronarde (1994, 642) ritiene che l'espressione θίασον ἱερὸν ... ἀνεχόρευσα possa rendersi come «'set the band dancing' (sc. as leader)» (cf. *Or.* 582 e la traduzione nelle *Fenicie* di Medda 2008) o «'performed the sacred dance'» (cf. *Ba.* 482).

³⁰⁷ Cf. Mastronarde 1994, 642: «Ant. believes that the sufferings of her family show that her worship of the gods was unrewarded».

³⁰⁸ Ai vv. 1520s. Antigone aveva dichiarato: μονάδ' αἰῶνα διάξουσα τὸν αἰ-/εἰ χρόνον ἐν λειβομένοισιν δάκρυσιν. Medda (2008, 70ss.) osserva che, sebbene il motivo della solitudine del personaggio tragico, abbandonato da uomini (si veda il ruolo di Creonte nell'esodo) e dèi, sia caro all'ultimo Euripide, «poche altre volte i personaggi euripidei si trovano in una condizione di abbandono così completo come nelle *Fenicie*». La prospettiva futura di sofferenza ripetitiva e sterile, senza speranze di gioia, aggiunge lo studioso, è la dimensione che lega Antigone a Edipo e la spinge a condividere il proprio destino col suo.

contrapposto al presente tebano segnato da Ares³⁰⁹; nel secondo stasimo proprio Ares è presentato come anti-Dioniso (specie in termini musicali³¹⁰), che sconvolge la realtà di Tebe: e quindi, secondo lo studioso tedesco, Ares è in un certo senso un ‘Dioniso della guerra’. Già da questa equiparazione ossimorica tra Ares e Dioniso si ricaverebbe il ruolo del dio come punto di riferimento metatragico: sul piano dell’azione drammatica Dioniso è una figura cupa, negativa, ben lontana dalla divinità idilliaca collocata a Delfi nelle rappresentazioni del Coro di Fenicie. Con il mutare della rappresentazione di Dioniso, sempre più identificato con la figura negativa e distruttiva tebana³¹¹, parallelamente l’azione drammatica evolve verso la catastrofe. Un ulteriore elemento in questo senso sarebbe la definizione di ‘baccante stravolta’ di Antigone nella sua monodia di lamento (vd. *supra*). Anche nella conclusione del dramma poi, ai vv. 1747-1757, ricorre il *Leitmotiv* di Dioniso, il cui culto di gioia, di armonia e di bellezza si rivela incompatibile, a Tebe, con il suo ruolo di principio del tragico: la presa di posizione negativa dell’eroina nei confronti del culto dionisiaco riprenderebbe l’immagine della menade ‘negativa’ dei vv. 1489s., che costituisce la prima realizzazione dell’illusorietà del culto dionisiaco ‘idilliaco’. Nell’esodo Antigone, «eine Mänade, aber eine mit neuer, umgekehrter Sinnrichtung», quando accompagna il padre nella natura montana dove anche Dioniso ha sede, completa la sua evoluzione in baccante. L’analisi di Bierl ha indubbiamente il pregio di considerare dettagliatamente e coerentemente la presenza di Dioniso nel dramma e di cogliere le ambiguità che lo caratterizzano, soprattutto la distanza tra culto gioioso del tiaso a Delfi rappresentato dal Coro e disillusione finale di Antigone sul rapporto uomo-divinità, ma non è privo di alcune forzature, necessarie per seguire la lettura della tragedia in questo senso³¹², specie nel cercare segnali di tipo metateatrale. Sebbene Dioniso sia il «Tragödiengott», non sempre il riferimento a lui o alla sfera dionisiaca sembra da interpretarsi nel senso della metateatralità. In particolare, relativamente ai passi considerati, non convince l’interpretazione di Antigone come menade ‘negativa’ e come prima presa di coscienza da parte della donna dell’illusorietà del dionisismo ‘idilliaco’ (che semmai avviene ai vv. 1754-1757): come si è detto, il paragone della donna in lutto con la baccante si sviluppa già a partire dall’*Iliade*, e non consiste nella raffigurazione di una baccante ‘negativa’, bensì in un confronto basato sull’uscita o sulla fuga dall’ambiente domestico, sull’identità di movimenti e atteggiamenti di tipo ‘estatico’ e ‘stravolto’ che accomuna le seguaci del dio alla donna straziata dal dolore. Prova ne è l’uso di tale paragone anche per un momento di gioia sfrenata (vd. *H. Hom. Cer.* 386) e la differenza già osservata tra Antigone βάχχα νεκρών e le Troiane vendicatrici, definite – qui sì ‘negativamente’ – dalla loro vittima Βάχχα Ἀίδα in *Hec.* 1076 (la stessa differenza sussiste anche con l’Eracle Ἀίδου βάχχος di *HF* 1119). La funzione di queste espressioni non è dunque così simile come Bierl sostiene (160 n. 148): Antigone è una «baccante dei morti», straziata dal dolore, ma non distruttiva, «di Ade». La lettura dell’esodo, oltre a risentire di alcune imprecisioni³¹³, sembra inoltre eccessivamente

³⁰⁹ Cf. Zeitlin (1993, 154), che afferma che «evocation of his positive ambivalence, however, are most often relegated to the idyllic past of the city [...] or the individual [...] or are displaced to a distant elsewhere».

³¹⁰ Vd., oltre a Bierl 1991, 155 («dienen [...] als *tertium comparationis* Tanz, Musik und die zugrundeliegende ekstatische Stimmung»), Lonnoy 1985, Zeitlin 1993 e Hardie 2009, 37.

³¹¹ Sul ruolo ‘negativo’ di Dioniso e del dionisismo nello scenario tebano, contrapposto a quello ateniese, cf. in generale Zeitlin 1993, 154ss.

³¹² Bierl (1991, 159), ad esempio, interpreta la musica di lamento nel dramma come musica stravolta «die ja ebenfalls zum Dionysoskult gehört» e nell’interpretare i vv. 1265s. sostiene che qui «ruft Iokaste ihre Tochter Antigone auf, den kultischen Mädchenchor zu Ehren des Dionysos aufzugeben», sebbene non si parli esplicitamente di danze dionisiache.

³¹³ Bierl (1991, 160-162) trascura i vv. 1747-1750, in cui Edipo invita Antigone a pronunciare lamenti. Inoltre Antigone non accompagna il padre sulle montagne elleniche dove ha sede anche Dioniso,

intellettualistica: il riferimento alla partecipazione di Antigone ai riti bacchici sul Citerone come χάρις ἀχάριτος non sembra riprendere l'immagine di Antigone-baccante in lutto della monodia, piuttosto pare una riflessione sulla vicenda personale della donna, vittima dei dolorosi eventi tragici a cui né il lamento rituale, né le danze rituali dionisiache hanno fornito un rimedio.

Nel secondo stasimo dell'*Elena*, invece, una dea accoglie gli strumenti dionisiaci e una 'musicoterapia' dionisiaca ha effetto contro le sue terribili sofferenze. In questo canto, assai dibattuto, il Coro narra un mito che sembra fondere caratteri culturali e patrimonio mitico di due Madri divine: la Madre montana (Cibele-Rea) e Demetra. Di quest'ultima, però, non si traccia l'intera vicenda, che si conclude col 'ritrovamento' della figlia, ma si descrive solo il dolore per la perdita della figlia, l'ira e infine il sollievo arrecato da una musica 'terapeutica' celebrata come πρῶτον εὖρημα (cf. v. 1348 τότε πρῶτα). Lo stasimo si apre con la corsa affannosa della «Madre montana degli dèi» in cerca della «figlia rapita» per luoghi selvaggi; il suo carro è trainato da fiere ed è affiancato da Artemide e Atena. La dea conclude il suo vagare sull'Ida e, per la sua collera, la fertilità della terra e il ciclo della vita sono sospesi: Zeus, allora, prega le Cariti e le Muse di placare l'ira di Deò. Ciò avviene grazie ad Afrodite, che porta il τύμπανον capace di far finalmente ridere la dea, la quale a sua volta riceve l'aulo. Nella seconda antistrophe (vv. 1353ss.), in parte corrotta, compaiono due enigmatici rimproveri a Elena: di aver trascurato il culto della *Meter*, dei cui riti orgiastici si esalta la potenza, e di gloriarsi della propria bellezza. Questo il testo (vv. 1301-1368):

ὄρεϊα ποτὲ δρομάδι κώ-/λω Μάτηρ ἐσύθη θεῶν / ἀν' ὑλᾶντα νάπη³¹⁴ /
 ποτάμιον τε χεῦμ' ὑδάτων / βαρύβρομόν τε κῦμ'³¹⁵ ἄλιον / πόθῳ τᾶς
 ἀποιχομένας / ἄρρητου κούρας³¹⁶. / κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον / ἰέντα
 κέλαδον ἀνεβόα, / θηρῶν ὅτε ζυγίους / ζεύξασα θεὰ σατίνας / τὰν
 ἄρπασθεῖσαν κυκλίων / χορῶν ἔξω παρθενίων / †μετὰ κουρᾶν δ'† / <υυ>
 ἀελλόποδες, / ἃ μὲν τόξοις Ἄρτεμις, ἃ δ' / ἔγχει Γοργῶπις πάνοπλος. /
 αὐγάζων δ' ἐξ οὐρανίων / <-x-x-υυ> / ἄλλαν μοῖραν ἔκραινεν. / δρομαῖον δ'
 ὅτε πολυπλάνη-/τον μάτηρ ἔπαυσε πόνον / ματεύουσα †πόνους† / θυγατρὸς
 ἄρπαγὰς δολίους, / χιονοθρέμμονάς τ' ἐπέρασ' / Ἰδαῖαν Νυμφᾶν σκοπιᾶς /
 ῥίπτει τ' ἐν πένθει / πέτρινα κατὰ δρῖα πολυνιφέα. / βροτοῖσι δ' ἄχλοα

completando la sua trasformazione in baccante, ma è Edipo che rivolge un invito alla figlia che rifiuta ed evoca al contrario i riti a cui ha preso parte in passato e che, di fronte al presente di dolore, si sono rivelati vani. Infine, sembrano necessari dei *distinguo* tra il commiato al dionisismo di Antigone e quello di Agave nel finale delle *Baccanti*, che Bierl (1991, 162 n. 151) considera affini: l'eroina delle *Fenicie* non ha compiuto alcun atto violento, da menade 'stravolta' in séguito a un'estrema punizione del dio, come la madre di Penteo nelle *Baccanti*. Se c'è un'ambiguità negativa di Dioniso essa sembra qui più sfumata e si presenta piuttosto come abbandono da parte della divinità a una condizione di dolore senza risposte.

³¹⁴ Cf. *H. Hom.* 14,5 e *Mel. adesp.* PMG 935,5s.

³¹⁵ Cf. *Eur. Ph.* 182 Διὸς βαρύβρομοι βρονταί.

³¹⁶ Cf. *Eur. fr.* 63 K. (dall'*Alessandro*) ἄρρητος κόρη (di cui non si conosce il contesto) e *IG III* 713,6.

πεδία γὰς / (x-x-uu-) / οὐ καρπίζουσ' ἄρότοις, / λαῶν δὲ φθείρει γενεάν, /
 ποίμναις δ' οὐχ ἴει θαλερὰς / βοσκὰς εὐφύλλων ἐλίκων³¹⁷. / πόλεων δ'
 ἀπέλειπε βίος, / οὐδ' ἦσαν θεῶν θυσίαι, / βωμοῖς δ' ἄφλεκτοι πελανοί· /
 παγὰς δ' ἀμπαύει δροσερὰς / λευκῶν ἐκβάλλειν ὑδάτων / πένθει παιδὸς
 ἀλάστω. / ἐπεὶ δ' ἔπασ' εἰλαπίνας / θεοῖς βροτείῳ τε γένει, / Ζεὺς
 μειλίσσων στυγίους / Ματρὸς ὀργὰς ἐνέπει· βᾶτε, σεμνὰ Χάριτες, / ἴτε,
 τὰν περὶ παρθένῳ / Δηῶ θυμωσαμέναν / †λύπαν ἐξαλλάξατ'† ἀλαλᾶ /
 Μοῦσαι θ' ὕμνοισι χορῶν. / χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν / τύπανά τ' ἔλαβε
 βυρσοτενῇ / καλλίστα τότε πρῶτα μακά-/ρων Κύπρις· γέλασεν δὲ θεὰ /
 δέξατό τ' ἐς χέρας / βαρὺβρομον αὐλὸν / τερφεθεῖσ' ἀλαλαγμῷ³¹⁸. / †ῶν οὐ
 θέμις οὔθ' ὅσια / ἐπύρωςας ἐν θαλάμοις,† / μῆνιν δ' ἔχεις μεγάλας / Ματρός,
 ὦ παῖ, θυσίας / οὐ σεβίζουσα θεᾶς. / μέγα τοι δύναται νεβρῶν / παμποίκιλοι
 στολίδες / κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα / νάρθηκας εἰς ἱεροῦς / ῥόμβου θ'
 εἰλισσομένα / κύκλιος ἔνοσις αἰθερία / βακχεύουσά τ' ἔθειρα Βρομί-/ω καὶ
 παννυχίδες θεᾶς. / †εὔ δέ νιν ἅμασιν / ὑπέρβαλε σελάννα / μορφᾷ μόνον
 ἡῦχαις.†, «Un tempo sui rapidi piedi folli³¹⁹ la Madre Montana degli dèi corse per
 una valle boscosa, per acque fluenti di fiumi e per onde del mare che risuonano
 gravemente³²⁰, per il desiderio della vergine innominabile che aveva perso. Crotali

³¹⁷ L'espressione potrebbe alludere ai tralci dionisiaci, di vite o d'edera: cf. Eur. *Ba.* 1169s. φέρομεν ἐξ ὀρέων / ἔλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα (in senso figurato) e Ar. *Ra.* 1321 βότρυος ἔλικα παυσίπονον.

³¹⁸ Cf. l'uso di ἀλαλή, ἀλαλαγμός e ἀλαλάζω in contesti simili: Pind. fr. 70b,13 M., Aesch. fr. 57,7 R.², Eur. *Ba.* 1133, Cy. 65 (τυμπάνων ἀλαλαγμοί).

³¹⁹ L'aggettivo δρομάς si trova in forma semplice a partire dalla tragedia del V sec., con un'alta frequenza in Euripide (una sola occorrenza in Sofocle, ben nove in Euripide: cf. Mastronarde (1994, 466), che lo definisce un *Lieblingswort* euripideo), principalmente col significato participiale di 'che corre', dunque 'veloce', 'agile' (cf. Eur. *Supp.* 1000, *Or.* 1416, *Ba.* 731), anche in riferimento a cose (cf. Soph. *Ph.* 678). Dall'accezione 'errante' (cf. Eur. *Or.* 836s. φόβον / δρομάσι δινεῶν βλεφάροις, «roteando l'uccisione negli occhi erranti») deriva l'uso del termine nel senso di 'delirante', 'invasato': è Euripide che lo aggiunge al 'lessico della follia' (cf. Eur. *Hipp.* 549, *Tr.* 42, *Or.* 317, *Ph.* 1125). Si troverà in un contesto metroaco in *Mel. adesp.* PMG 1030,1 Γάλλα μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες.

³²⁰ Sia LSJ⁹ 307, che rende il composto con «loud-roaring» o «loud-sounding», sia *Gr*² 395, che lo traduce con «che suona forte, dal forte suono», interpretano in modo impreciso βαρὺβρομος, che, come giustamente traduce Rocconi (2003, 130), vale «che risuona gravemente». Assai interessante si rivela l'uso dell'aggettivo in Las. PMG 702, in un inno rivolto proprio a Demetra: Δάματρα μέλω Κόραν τε Κλυμένοι' ἄλοχον / μελιβόαν ὕμνον ἀναγνέων / Αἰολίδ' ἄμ βαρὺβρομον ἄρμονίαν. Il riferimento a un'«armonia eolica che risuona gravemente» nei versi di Laso porta a ipotizzare che essa fosse connessa al culto della dea e che anche lo stasimo dell'*Elena* potesse essere intonato sulla stessa armonia eseguita con l'aulo. Si vedano però Telest. PMG 810,1-3 πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλάνων ἐν αὐλοῖς / συνοπαδοὶ Πέλοπος Ματρὸς ὀρείας / Φρύγιον ἄεισαν νόμον, Ps.-Plut. *Mus.* 1137c-d δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐκ τῶν Φρυγίων ὅτι οὐκ ἠγνόητο ὑπ' Ὀλύμπου τε καὶ τῶν ἀκολουθησάντων ἐκεῖνον· ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ ... καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς Μητρώοις (cf. 1141b), *Marm. Par. FGrHist* 239,10 Ὑαγνις ὁ Φρυξ αὐλοῦς πρῶτος ἡῦρην ἐγ Κ * * ΝΑΙΩΝ τοὺς Φρύγας [καὶ ἄρμονίαν τὴν κ]αλουμένην Φρυγιστὶ πρῶτος ἡῦλῃσε καὶ ἄλλους νόμους Μητρὸς Διονύσου Πανὸς (cf. anche Dioscor. *AP* IX 340, e inoltre Gow-Page 1965, II 264s.). C'è poi la testimonianza isolata di Duris *FGrHist* 76 F 16 (ap. Ath. XIV 618b-c), in cui i canti in onore della *Meter* sono collegati alla Libia e all'aulo libico (per l'aulo libico cf. Eur. *Hel.* 170s.): Λίβυν δὲ τὸν αὐλὸν προσαγορεύουσιν οἱ ποιηταί, φησὶ Δοῦρις ἐν β τῶν περὶ Ἀγαθοκλέα, ἐπειδὴ Σειρίτης δοκεῖ πρῶτος εὐρεῖν τὴν αὐλητικὴν, Λίβυς δὲ τῶν Νομάδων, ὃς καὶ κατήλυσεν τὰ μητρώα πρῶτος. Si è pensato che uno dei canti tipici in onore della *Meter* potesse essere il 'canto del carro', che lo schiavo frigio dice di intonare in Eur. *Or.* 1384 (ἀρμάτειος μέλος), composizione attribuita in Ath. IV 183a (ἐν τῷ ἐπιγραφόμενῳ Ἀρματίῳ) a Teopompo di Colofone (*SH* 765), *nomos* auletico composto dal frigio (secondo altri misio) Olimpo e usato anche da Stesicoro, secondo Ps.-Plut. *Mus.* 1133e (ἀρμάτειος νόμος), eseguito secondo Plut. *Alex. fort.* 335a dall'auleta Antigenida davanti ad Alessandro Magno. Sono state date diverse interpretazioni di tale melodia. Pare certo che fosse acuta e che fosse assimilata al *nomos* di Atena (cf. *schol.* Eur. *Or.* 1384, Ps.-Plut. *Mus.* 1143b, e inoltre West 1971, 310). Dalle fonti scoliografiche è associata all'acuto cigolio del carro ed è

rumorosi³²¹, lanciando il loro strepito penetrante, gridarono quando la dea, avendo aggogato il suo carro alle belve, la figlia strappata via, fuori da un Coro circolare di vergini †e con le vergini† ... dai piedi turbinosi, Artemide con l'arco e la dea dallo sguardo terribile/di Gorgone tutta armata e con la lancia. Ma, fissando giù dal suo celeste ... stava decretando un destino diverso. E quando la Madre fece cessare la fatica che l'aveva spinta a errare per ampi spazi, in cerca †fatiche† dell'infida cattura/sequestro della figlia, e raggiunse³²² le vedette innevate delle Ninfe dell'Ida, si gettò a terra nel suo dolore tra macchie rocciose dall'alta neve. Per i mortali le pianure della terra inaridite <...>, non rendendole fruttuose con l'aratura, e distrugge (in tal modo) la razza umana; alle loro greggi non mandava il ricco pascolo di riccioli frondosi, la vita stava abbandonando le città, e non c'erano sacrifici per gli dèi, né offerte libate che bruciavano sugli altari. E fa sì che le rugiadosi fonti d'acqua splendente non stillino, presa dal dolore insopportabile per la figlia. Ma quando (la dea) fece cessare i banchetti festivi per gli dèi e per la razza dei mortali, Zeus cercando di placare l'ira piena d'odio della Madre disse: “Andate, sacre Cariti, andate, †cambiate dolore† Deò infuriata per la (figlia) vergine, con un grido di ‘*alalà*’, e anche voi Muse con canti corali”. Allora Cipride, la più amabile dei beati, per prima prese il suono ctonio di bronzo e il timpano³²³ di pelle tesa: scoppiò a ridere la dea, e ricevette nelle sue mani l'aulo che risuona gravemente³²⁴, compiacendosi del suo forte suono. †di cui non è norma e non rette offerte bruciasti nelle stanze interne (?)†, e a te attiri l'ira della Grande Madre, o fanciulla, perché non onori i riti sacrificali della dea. Ma grande potere hanno le vesti screziate di pelle di cerbiatto, le tenere foglie d'edera disposte a corona su sacri narteci, lo scuotimento circolare roteato in aria del rombo, la chioma scossa in bacchica furia per Bromio e le feste notturne della dea. †La luna superò lei bene coi giorni(?). Tu confidi solo nella/ti glori solo della bellezza†».

La dea è inizialmente nominata come ὄρεϊά Μάτηρ θεῶν (vv. 1301s.), mentre al v. 1340 è detta semplicemente Μάτηρ, e ai vv. 1355s. μέγала Μάτηρ. Al v. 1343, invece, si parla di Δηώ, cioè di Demetra³²⁵. Nel V sec. si intensificano i riferimenti in

interpretata come melodia trenodica (per es. Achille che trascina col carro Ettore a Troia), come imeneo (per es. le giovani spose portate su carri), come melodia legata alla *Meter*/Rea (un simulacro della dea era trasportato su un carro e la dea stessa tradizionalmente ne guidava uno): cf. *Et. M.* 145,25 e *schol.* Eur. *Or.* 1384. Dagli esempi citati sopra si può dedurre che fosse impiegata in contesti di lamento (come fa lo schiavo frigio) e che fosse capace di generare desiderio di combattere (come accade ad Alessandro Magno nell'udirlo).

³²¹ L'epiteto βρόμια per i crotali da un lato riprende βαρύβρομος (vv. 1305 e 1351; vd. *supra*), anch'esso derivato di βρόμω, dall'altro richiama Dioniso Βρόμιος (*pace* Diggle *ap.* Bond 1981, 302; cf. vv. 1364s., e inoltre Bierl 1991, 164). Rocconi (2003, 5 e n. 24) osserva come gli onomatopeici βρόμω e βρόμιος appartengano al lessico poetico più che ai tecnicismi musicali. Si tratta di un suono altrove attribuito, oltre che al mare come in *Hel.* 1305 (cf. *e.g.* *Il.* IV 425, Nonn. *D.* XLIII 385 ἀλίβρομος σῦνιγξ), sia a strumenti a fiato, come in *Hel.* 1351 (cf. *e.g.* Eur. *Ba.* 161), sia a corde (cf. *e.g.* Pind. *N.* 9,8 e 11,7). L'aggettivo βρόμιος vale poi in certi casi chiaramente come 'dionisiaco': cf. Eur. *HF* 893 (L). È interessante notare, relativamente all'uso in *Hel.* 1305 e 1308, che βρόμω è usato al medio per il lamento in Aesch. *Th.* 351 (di bambini a Tebe assediata) e indica il fremere, l'agitarsi rumoreggiando (cf. *e.g.* Aesch. *Th.* 378).

³²² Per il valore di περῶα di 'raggiungere' vd. Barrett 1964, 313.

³²³ Per la resa di questa perifrasi, vd. la discussione *infra*.

³²⁴ Si tratta evidentemente dell'aulo frigio (cf. *e.g.* Barker, *GMW* I 76 n. 95, Bélis 1988, 10-13).

³²⁵ Cf. *e.g.* *H. Hom. Cer.* 47 e 211, Hecat. *FGrHist* 1 F 118, Soph. fr. 754,3 R.² (congettura di Casaubon).

letteratura alla Madre degli dèi³²⁶, il cui culto si diffonde in Grecia verosimilmente attraverso la Ionia (dove forse si era da tempo naturalizzato) e viene a condividere tratti di Ge³²⁷, della cretese Rea (anch'essa madre e montana)³²⁸ e probabilmente di Demetra³²⁹. Nello stasimo, gli elementi 'demetriaci' sono il nome di Δηώ e la vicenda del rapimento della figlia (la ἄρρητος κόρυς del v. 1307)³³⁰, a cui segue il dolore della dea e la carestia; quelli 'metroaci', e in particolare anatolici, sono il titolo di «Madre degli dèi», l'epiteto di «montana» e tutta la caratterizzazione dell'ambiente e della raffigurazione della dea (natura selvaggia montana e marina, monte Ida³³¹, carro trainato da fiere su cui la dea si muove nell'ὄρειβασία³³², musica orgiastica, in particolare dei κρόταλα e dei τύμπανα) e la sua associazione (e quasi identificazione dei riti) con Dioniso-Bromio³³³.

Sulla Madre si vedano Will 1960; Guarducci 1970; Henrichs 1976, 256s.; Sfameni Gasparro 1978; Burkert, *GR* 176-179; Hall 1989, 153s.; Parker 1996, 159;

³²⁶ Nel V sec. il suo culto sembra essere già familiare per i Greci, sebbene, come osserva Roller (1996, 305), questa divinità «occupied an ambivalent position among the deities honored with public cult in Athens. On the one hand, Meter was recognized with a prominent shrine which formed part of the Bouleuterion complex in the Athenian Agora [...]. At the same time, Meter projected some very unattractive qualities which appear to undercut the official status of her cult» e «her Asiatic origins were never forgotten». I rituali estatici di origine orientale che facevano parte del suo culto incarnavano comportamenti 'eccessivi', generalmente biasimati, e «cut across the ultimate boundary that even the Eleusinian Mysteries did not cross, the line between Greek and non-Greek». Parker (2005, 134) similmente osserva che da un lato alcuni degli aspetti informali del culto della Madre erano criticati (i metragirti, la musica dei *tympana*, etc.), dall'altro la permanenza del culto non sembra venisse messa in discussione.

³²⁷ Si noti che in Aesch. *Th.* 16 (Γῆ τε μητρί), Soph. *Ph.* 392s. (ὄρεστέρα παμβῶτι Γῆ, / μᾶτερ αὐτοῦ Διός) e *OC* 1480s. (γῆ / ματέρ), Eur. *Hipp.* 601 (γαῖα μήτερ) e *Hel.* 40 (μητέρα χθόνα) il titolo di 'madre' è usato per la Terra.

³²⁸ Le due dee, però, non coincidono all'origine: la Madre è μήτηρ πάντων θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων (*H. Hom.* 14,1), mentre Rea è dea madre di Zeus, Poseidone, Ade, Era, Estia, Demetra (vd. *Il.* XIV 203 e XV 187s. ed Hes. *Th.* 453-458; cf. Will 1960, 103 e Burkert, *GR* 178). Si vedano soprattutto Soph. *Ph.* 391 (del 409, dunque assai vicino all'*Elena*) ed Eur. *Ba.* 59 e 128.

³²⁹ Sul sincretismo religioso in tragedia si veda Allan 2004 (in part. 140ss., su Cibeles).

³³⁰ Afrodite era messa tradizionalmente in relazione con il mito del ratto di Kore (è lei la 'responsabile' di ciò), ma relativamente alla presenza di Artemide e Atena nel momento del ratto di Kore, Kannicht (1969, 342s.), che raccoglie le testimonianze anche iconografiche a riguardo, afferma che «der vorliegende Passus [*i.e.* Eur. *Hel.* 1314-1318] ist das älteste literarische Zeugnis für eine Version des Mythos, die auch die olympischen Götter in den Raub Kores verwickelt». Sembra assai probabile che Euripide presentasse Artemide e Atena presenti al fianco di Kore e che loro tentassero di intervenire per difenderla (cf. Dale 1967, 152 e Kannicht 1969, 340). *H. Hom. Cer.* 424, in cui compaiono le due dee come compagne di Kore (cf. invece il v. 5, dove sono nominate solo le Oceanidi), è stato sospettato di inautenticità da molti critici, ma vd. Richardson 1974, 290s.

³³¹ Gli studiosi sono generalmente concordi nell'identificare il Monte Ida del v. 1324 con quello della Troade: cf. *e.g.* Kannicht 1969, 346.

³³² Per esempi iconografici di corsa della Madre su carro trainato da fiere/leoni vd. *LIMC* VIII/1 s.v. Kybele § X e in particolare § IX fig. 74a (con Ecate ed Hermes, che la connettono con la figura di Demetra).

³³³ Sfameni Gasparro (1978, 1153) nota che Dioniso qui non è Iacco eleusino (connesso con Demetra), ma Bromio.

Robertson 1996. Quest'ultimo ritiene che la Madre di cui si parla negli autori dal VI sec. in poi sia sempre esistita in Grecia e che sia la divinità che compare come Μήτηρ θεῖα (*ma-te-re te-i-ja*) in Lineare B: egli analizza le testimonianze sul culto e sul mito della Madre 'nativa', Rea, la madre di Zeus, che effettivamente era presente in Grecia fin dall'epoca arcaica ed era caratterizzata da un culto con musica 'orgiastica', per esempio quella dei Cureti a Creta. Addirittura ipotizza che la dea greca assuma tratti anatolici quando il suo culto si colloca in zone orientali, per esempio a Cizico. A suo parere sono gli autori di V secolo ad attribuire tratti frigi alla Madre. Bisogna però osservare che l'espressione micenea *ma-te-re te-i-ja*, in PY Fr 1202, è assai discussa e sono state proposte varie identità della dea così definita: Demetra, Terra, Leto, Madre del dio/degli dèi, Grande Madre (vd. bibliografia in *DMic* I 1 430). Lo studioso inoltre non considera appropriatamente i tratti evidentemente frigi – località, strumenti, musica, aspetto selvaggio e fiere, genesi da Zeus – che vengono sottolineati in alcune fonti del VI-V sec., come per esempio nell'Inno omerico alla Madre degli dèi (*H. Hom.* 14, 3-5), in Euripide (e.g. *Or.* 1454), Timoteo (*Pers.* 124ss. Hordern), Teleste (*PMG* 810), Aristofane (e.g. *Av.* 746), e che fanno propendere per un 'inserimento' della Madre frigia nel *pantheon* greco, dove già esisteva una divinità simile ma non identica, Rea, e successivamente per un accostamento in certi casi con Demetra (cf. giustamente Burkert, *l.c.*). Dodds (1960, 76s.) ritiene, sulla base dell'associazione della Madre asiatica con Dioniso come avviene nell'*Elena*, che originariamente esistessero due coppie divine di Madre + Figlio celebrate con danze e ὀρειβάσιαι l'una su monti asiatici e l'altra su monti cretesi, Cibele + Sabazio/Bacco in oriente e Rea + Zeus a Creta. Nel V sec. la coppia orientale sarebbe stata introdotta in Grecia e le due Madri percepite come affini (cf. *infra* sulle *Baccanti*). Con il nome frigio di Κυβήβη (da *Kubaba*, nome della dea protettrice della città di Karkemish sull'Eufrate già nell'età del bronzo; cf. Brixhe-Lejeune 1984, 45-47 e 62-68) o Κυβέλη, compare per la prima volta nella letteratura greca³³⁴ in Hippon. fr. 125 Dg.² (dove è detta Διὸς κούρη), poi in Pind. fr. 80 M. (da un inno a Cibele, come pensa Lavecchia 2000, 139?), Charon *FGrHist* 262 F 5, Hdt. V 102,1, Ar. *Av.* 877, Eur. *Ba.* 79, Diog. Ath. fr. 1 K.-Sn., etc. In Semon. fr. 36 W.² si parla di un κύβηβος, seguace della dea detto successivamente μητραγύρτης ο γάλλος. Con quello di Μήτηρ/Μάτηρ (detta anche Μήτηρ θεῶν, Μάτηρ μεγάλα, Μήτηρ ὀρεῖα) in *H. Hom.* 14,1, Pind. *P.* 3,78, *Parth.* fr. 95,3 M., *Dith.* fr. 70b,9 M., Hdt. IV 76, Soph. *Ph.* 391-394, Eur. *Hipp.* 144, *Or.* 1454 (Ἰδαία), *Ba.* 78 e 131, fr. 586,3 e 472,13 K.³³⁵, *Trag. adesp.* fr. 629,4 K.-Sn. (θεὸς ἡ μεγάλη), Ar. *Av.* 746 e 873ss., Tim. *Pers.* 124 e 128 Hordern (la Madre montana è anatolica e invocata da un naufrago misio), Telest. *PMG* 810,2, *Mel. adesp.* *PMG* 1030³³⁶, etc. Inoltre il nome della *Meter* è attestato in un'iscrizione della fine del VII sec./inizio VI sec. da Locri Epizefiri, che testimonia l'importazione del culto da una città greca dove evidentemente era già diffuso all'epoca (vd. Guarducci 1970 e La Gernière 1985); è noto che alla fine del VI sec. fu costruito il *Metroon* presso il *bouleuterion*

³³⁴ Il nome Κυβέλη è usato in Grecia dai poeti, mentre nelle iscrizioni e nelle offerte votive la dea compare come Μήτηρ (cf. Allan 2004, 141).

³³⁵ Nel caso del frammento dai *Cretesi* la Μήτηρ è presentata all'interno di un culto misterico cretese insieme a Zeus Ideo, Dioniso-Zagreos: cf. fr. 472,9-15 ἀγνὸν δὲ βίον τείνων ἐξ οὗ / Διὸς Ἰδαίου μύστης γενόμεν, / καὶ νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντὰς / τοὺς ὁμοφάγους δαίτας τελέσας / Μητρὶ τ' ὀρεῖα δᾶδας ἀνασχὼν / καὶ Κουρήτων / βάκχος ἐκλήθην ὁσιωθεῖς. Tuttavia, come osserva Cozzoli (2001, 89), nei culti cretesi dell'Ida sono ben documentati archeologicamente influssi anatolici, sia per la presenza nell'antro di Zeus sull'Ida di una seconda divinità, una 'signora delle fiere' analoga alla Μήτηρ ὀρεῖα del v. 13, sia per l'iconografia dei timpani rituali rinvenuti nello stesso antro. Cf. *infra* sulle *Baccanti*.

³³⁶ In *Mel. adesp.* *PMG* 1030 si parla di sacerdotesse della *Meter*, dette 'Galle': Γάλλαι μητρὸς ὀρεῖης φιλόθυρσοι δρομάδες / αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα.

nell'*agora* di Atene (cf. Paus. I 3,5) e che a Tebe fu introdotto il culto della *Meter* probabilmente nei primi decenni del V sec. (cf. Pind. *P.* 3,78). Tra la *Meter* e Demetra sono state riscontrate affinità dal VI sec. in poi, specie nell'iconografia³³⁷. La testimonianza letteraria di V sec. più esplicita è comunque Melanipp. *PMG* 764 (ap. Philod. *De piet.* p. 23 Gomperz), che identifica Demetra e Madre degli dèi: Μελανιπ[πί]δης δὲ Δήμητρ[α καὶ] Μητέρα θεῶν φ[η]σιν μίαν ὑπάρχ[ειν]. Will (1960, 100) osserva, però, che le due dee ad Atene, benché si riscontrino legami tra il *Metroon* dell'*agora* ateniese e di Agre con Eleusi (cf. Kannicht 1969, 332)³³⁸, non si fondono. In Hdt. VIII 65,4 il nome di Madre è usato per Demetra associata alla figlia (τὴν δὲ ὄρτην ταύτην ἄγουσι Ἀθηναῖοι ἀνὰ πάντα ἔτεα τῇ Μητρὶ καὶ τῇ Κόρῃ). Per l'associazione della *Meter* con Dioniso la prima attestazione sembra essere Pindaro (cf. Strab. X 3,13), sebbene, come osserva Lavecchia (2000, 143s.), in realtà Pindaro «documenta i reali rapporti fra due correnti del misticismo» e le reali affinità tra le due pratiche culturali anche sul piano musicale. Per altri documenti, iconografici e letterari, attestanti questa connessione vd. Lavecchia 1994, 45-50³³⁹. Eumel. fr. 11 Bernabé parla di un incontro di Dioniso e Rea sul monte Cibelo in Frigia (Διώνυσος, ὁ Διὸς καὶ Σεμέλης παῖς, ἐν Κυβέλοις τῆς Φρυγίας ὑπὸ τῆς Ῥέας τυχὼν καθαυτῶν καὶ διδαχθεὶς τὰς τελετὰς καὶ λαβὼν πᾶσαν παρὰ τῆς θεοῦ τὴν διασκευὴν, etc.), testimoniando che già nell'VIII sec. i Greci conoscevano la dea frigia³⁴⁰ e anche che Dioniso era messo in relazione con la dea e i suoi riti³⁴¹.

Tra le occorrenze letterarie della *Meter* particolarmente interessanti si rivelano l'inno omerico alla Madre degli dèi, in cui si dice che alla dea sono cari «il clamore dei crotali e dei timpani e lo strepito degli auli» (*H. Hom.* 14,3), gli stessi strumenti che sono

³³⁷ Vd. Kannicht 1969, 330 e Sfameni Gasparro 1978, 1171ss. Quest'ultima (pp. 1179s.) cita tra le testimonianze iconografiche del legame *Meter*-Demetra il cratere a volute da Spina T 128 VT (Ferrara, Mus. Arch. Naz. 2897, del 440-420; vd. *LIMC* III s.v. *Dionysos* n. 869), dalla controversa interpretazione, che la studiosa considera raffigurante Dioniso e Demetra-Madre degli dèi, senza però chiarire perché la figura femminile sarebbe da interpretare come Demetra piuttosto che come *Meter* frigia, data la presenza di una fiera presso il suo braccio, della patera in una mano e l'associazione con Dioniso nel contesto di riti orgiastici. Vd. anche Kannicht 1969, 331s. e n. 15. Infine parla di terrecotte di Cibebe rinvenute ad Eleusi (p. 1183) e in un santuario probabilmente di Demetra a Bitalemi, presso Gela (p. 1185). Kannicht (1969, 330) parla anche di «nahe dem Metroon Kultkeramik, wie sie für Eleusis charakteristisch ist».

³³⁸ I riti in onore della Madre ad Agre erano il preludio per i misteri eleusini (cf. Parker 1996, 188).

³³⁹ Sull'affinità degli ὄργια della *Meter* e di Dioniso vd. Sfameni Gasparro 1985, 9-19. Aesch. fr. 57 R.² dagli *Edoni*, citato già da Kannicht 1969, 331, trasmesso da Strab. X 3,16, mette in relazione i riti dionisiaci con quelli della dea tracia Cotys o Cotyto, le cui pratiche culturali, specie dal punto di vista musicale, erano affini, ma che non coincideva con la Madre frigia (si veda una raccolta di testimonianze di Cotys in Delneri 2006, 251ss.) e semmai è assimilabile ad Artemide (cf. Nilsson 1976, I 835s. e Delneri 2006, 259s.). Euripide stesso associa la *Meter* e Dioniso anche in fr. 586 K. (dal *Palamede*) e in *Ba.* 58s. e 78ss.

³⁴⁰ Il nome Rea che lo scoliaste a *Il.* VI 131 (testimone del frammento di Eumelo) usa per la dea frigia potrebbe anche non essere l'originale del poeta epico.

³⁴¹ Cf. successivamente [Apollod.] *Bibl.* 3,5,1 e St. Byz. 436 s.v. Μάσταυρα. Sfameni Gasparro (1978) cita come possibile testimonianza per l'associazione dei due culti un rilievo frammentario di fine V sec. da Tanagra (Atene, Museo Nazionale n. 1421; cf. Svoronos 1911, II tav. XLV). Robertson (1996, 261 n. 90) ritiene che alcune raffigurazioni vascolari del giovane Dioniso 'folle' che attua uno *sparagmos* presso un altare (vd. Carpenter 1993) dipendano da un dramma perduto, forse dai *Tympanistae* di Sofocle, e siano da connettere con l'episodio della follia del giovane dio (cf. Eur. *Cy.* 3s. e Nonn. *D.* XXXII 98ss.), poi curata dai Coribanti attraverso lo στρωννύειν θρόνον. A testimonianza di questa terapia cita rilievi di età ellenistica come *LIMC Suppl.* s.v. *Kouretes*, *Korybantes* nrr. 31a-b. Esso in realtà raffigura Dioniso infante circondato dai Coribanti.

nominati nello stasimo euripideo³⁴², Pind. fr. 70b,8-23 M., in cui si descrive un rito metroaco orgiastico tra gli dèi olimpici, tra timpani, crotali, rimbombanti grida e ‘*alalā*’³⁴³, Pind. P. 3,77-80, che parla di danze notturne di fanciulle in onore della *Meter*³⁴⁴, come in *Hel.* 1365, e invoca la dea evidentemente con uno scopo terapeutico (cf. *schol.* Pind. P. 3, 137a φησὶν οὖν ὅτι κατεύξομαι τὴν Ῥέαν, παρόσον δοκεῖ τῶν νόσων ἀνζητική καὶ μειωτική εἶναι· κατεύξομαι οὖν αὐτήν, φησὶν, εὐμενῇ εἶναι τῷ Ἰέρωνι, *ibid.* 139b καθάρτριά ἐστὶ τῆς μανίας ἡ θεός, e Latte 1913, 96s.). Che la *Meter* avesse poteri terapeutici pare si possa desumere anche da Diog. Ath. fr. 1,5 K.-Sn. σοφὴν θεῶν ὑμνωδὸν ἰατρὸν θ’ ἅμα³⁴⁵, Diod. Sic. III 58,2³⁴⁶, ed è attestato con

³⁴² Come nello stasimo euripideo in *H. Hom.* 14,3-5, probabilmente la prima testimonianza letteraria che definisca gli attributi e la dimora della dea, si associano suoni strumentali orgiastici ai suoni della natura selvaggia: ἦ κροτάλων τυπάνων τ’ ἰαχὴ σὺν τε βρόμος αὐλῶν / εὖαδεν, ἡδὲ λύκων κλαγγὴ χαροπῶν τε λεόντων, / οὔρεά τ’ ἠχῆεντα καὶ ὑλήεντες ἔναυλοι.

³⁴³ σεμνᾷ μὲν κατάρχει / Ματέρει παρ μεγάλα ῥόμβοι τυπάνων / ἐν δὲ κέχλαδ[εν] κρόταλ’ αἰθομένα τε δαῖς ὑπὸ ξανθαῖσι πεύκαις· ἐν δὲ Ναίδων ἐρίγδουποι στοναχαί / μανία τ’ ἀλαλαί, τ’ ὀρίνεται ῥιφαύχενι / σὺν κλόνῳ. / ἐν δ’ ὁ παγκρα[τῆ]ς κεραυνὸς ἀμπνέων / πῦρ κεκίνη[ται] τό τ’] Ἐνυαλίου / ἔγχοις, ἀλκάεσσα [τ]ε Παλλάδο[ς] αἰγίς / μυρίων φθογγάζεται κλαγγαῖς δρακόντων. / ῥίμφα δ’ εἴσιν Ἄρτεμις οἰοπολὰς ζεύξαις ἐν ὀργαῖς / Βακχίαις φῶλον λεόντων α[~~~~~] / ὁ δὲ κηλεῖται χορευοίσασιν κα[——] / ῥῶν ἀγέλαις. Van der Weiden (1991, 68) crede che la *Mater* sia la frigia Cibele, sulla base di Strab. X 3,13, testimone di questi versi, e degli attributi che sono qui descritti. Lavecchia (2000, 116s. e 139) ritiene invece che in questo ditirambo la *Mater* coincida con Demetra, dea poliade di Tebe (per cui era composto il ditirambo) a cui è associato Dioniso anche in *I.* 7,3s., dove la dea è detta χαλκόκροτος. In realtà, anche su questa espressione gli studiosi si dividono tra chi, come Farnell (1932, II 372), ritiene che non vi sia un implicito accostamento tra Demetra e *Meter*, e chi, come Moreux (1970, 1ss.), Henrichs (1976, 256) e Lavecchia (1994, 40) lo ravvisa – cf. *schol.* Pind. *I.* 7,3a e *schol.* Ar. *Ach.* 708a su Demetra Achaia. Lehnus (1979, 15 n. 38) pensa a «una qualche forma di mimetismo metroaco», ma ritiene che sia più probabile che Pindaro dica Demetra pensando alla Madre che il contrario. Lavecchia (*l.c.*) considera inoltre il fr. 346 M. – in cui si parla dell’importazione a Tebe del culto eleusino di Persefone e Madre, e probabilmente dell’iniziazione di Eracle – come parte di questo ditirambo. All’inizio del ditirambo, però, si parla di una Βρομίου [τελε]τά (v. 6) archetipica, svoltasi nella dimora di Zeus e i termini riferiti a Dioniso e alla Madre non sembrano richiamare con certezza nulla di eleusino (Βρόμιος, Μάτερ μεγάλη, βάκχιος, Διόνυσος). Infine non pare si debba necessariamente connettere gli ὄργια descritti nell’*incipit* con l’eventuale successivo fr. 346, poiché all’inizio la *performance* divina è richiamata come modello ispiratore del nuovo canto ditirambico (v. 5) che ci si appresta a intonare.

³⁴⁴ ἀλλ’ ἐπεύξασθαι μὲν ἐγὼν ἐθέλω / Ματρί, τὰν κοῦραι παρ’ ἐμὸν πρόθυρον / σὺν Πανὶ μέλπονται θαμὰ / σεμνὰν θεὸν ἐννύχια. Il poeta sembra alludere al rituale notturno in onore della divinità. Per il dibattito su questo passo pindarico e sulla *Meter* a Tebe si vedano Schachter 1986, II 138ss., Lehnus 1979, 3-55, Lavecchia 1994, 39 n. 30, Gentili 1995, 77 n. 2.

³⁴⁵ Vd. Diog. Ath. fr. 1 K.-Sn. (dalla *Semele*) καίτοι κλύω μὲν Ἀσιάδος μιτρηφόρους / Κυβέλης γυναικας, παῖδας ὀλβίων Φρυγῶν, / τυπάνοισι καὶ ῥόμβοισι καὶ χαλκοκτύπων / βόμβοις βρεμούσας ἀντίχερσι κυμβάλων / < > / σοφὴν θεῶν ὑμνωδὸν ἰατρὸν θ’ ἅμα. / κλύω δὲ Λυδὰς Βακτρίας τε παρθένους / ποταμῷ παροίκους Ἀλυὶ Τμωλίαν θεὸν / δαφνόσκιον κατ’ ἄλσος Ἄρτεμιν σέβειν / ψαλμοῖς τριγῶνων πηκτίδων ἀντιζύγοις / ὀλκοῖς κρεκούσας μάγαδιν, ἔνθα Περσικῶ / νόμῳ ξενωθεὶς αὐλὸς ὁμονοεῖ χοροῖς. La descrizione degli strumenti e dei suoni del rituale di Cibele è assai simile a quella euripidea (vd. soprattutto i vv. 3s. dove si parla di τύμπανα, ῥόμβοι, χαλκοκτύπα κύμβαλα e si usa il verbo βρέμω). Wilamowitz (annotazione *ap.* Nauck 1856) considera presente una lacuna dopo il v. 4, proposta accolta dagli ultimi editori.

³⁴⁶ Diod. Sic. III 58,2s. πρὸς δὲ τούτοις καθαροὺς τῶν νοσούντων κτηνῶν τε καὶ νηπίων παίδων εἰσηγήσασθαι· διὸ καὶ τῶν βρεφῶν ταῖς ἐπωδαῖς σωζομένων κτλ.

evidenza per i riti coribantici (cf. Latte, *l.c.*, Linforth 1946, con una raccolta dei passi platonici, Jeanmaire 1972, 130-136, Giammarco Razzano 1995, 124ss., Pretini 1999, che raccoglie le testimonianze antiche, Dodds 2005, 122-125 e 141 n. 90³⁴⁷, Guidorizzi 2010, 58-62). La musicoterapia rituale da loro operata era di tipo ‘omeopatico’ (cf. Plat. *Ion* 536b, *Phaedr.* 244d-e, *Leg.* 790d-e, e Guidorizzi 2010, 60 «nel momento in cui ci si ammala di “coribantismo”, si guarisce da esso»): «i Coribanti erano considerati essi stessi folli e il “coribantismo” una vera e propria malattia mentale; tuttavia, o forse appunto per questo, a loro si ricorreva per curare stati di alienazione mentale: essi sono folli, guaritori di follia e nello stesso tempo autori di rituali estatici, fondati su un particolare tipo di musica e di danza» (cf. Guidorizzi 2010, 58s.)³⁴⁸. Guidorizzi (2010, 60) osserva che il rituale coribantico sembra essere specificamente maschile, a differenza dagli ὄργια dionisiaci, ma si veda Plat. *Leg.* 790d, in cui si parla di αἱ περὶ τὰ τῶν Κορυβάντων ἰάματα τελοῦσαι, che testimonia, oltre a un’esplicita funzione terapeutica dei riti, anche una partecipazione femminile alle cerimonie coribantiche³⁴⁹. Un confronto con le *Baccanti* si rivela interessante da un punto di vista religioso e musicale: la parodo è come il secondo stasimo dell’*Elena* uno ἱερὸς λόγος in cui si definisce anche la δύναμις specifica di Dioniso e dei suoi riti, che comprende tra l’altro

³⁴⁷ Relativamente al rapporto tra Cibebe e Coribanti – e tra i rispettivi riti – Dodds osserva che sebbene in Eur. *Hipp.* 143s. (ἢ σεμνῶν Κορυβάντων / φοιτᾷς ἢ ματρὸς ὀρείας;) e Dion. Hal. *Dem.* 1022 (τὰ μητροῦ καὶ τὰ κορυβαντικά καὶ ὅσα τούτοις παραπλήσιά ἐστι) se ne parla come se fossero due culti distinti, di certo in origine i Coribanti erano ministri della dea, ed entrambi sembrano connessi a una funzione terapeutica (sono associati e.g. in Eur. *Ba.* 125, Men. *Th.* fr. dub. 8ss. Sandbach e *schol.* Eur. *Hipp.* 143 Dindorf τῇ Ῥέᾳ ἐπακολουθοῦντες μετὰ ἤχου καὶ μανίας. B). Lo studioso pensa si possa ipotizzare «che il rito coribantico fosse una figliazione del culto di Cibebe, che ereditò la funzione risanatrice della dea e pervenne gradatamente a un’esistenza indipendente». Sebbene in origine il loro nome indicasse demoni connessi con Cibebe/*Meter*, sicuramente nel V sec. ad Atene i Coribanti «occupano un ruolo riconosciuto nella gestione della follia e degli stati paranormali».

³⁴⁸ Il problema maggiore che presentano le testimonianze sul coribantismo è se «i Coribanti siano o meno essi stessi i responsabili del malessere che veniva poi trattato con il rituale a loro dedicato, e, cioè, se si debba parlare di possessione anche prima dell’iniziazione al rituale» (Pretini 1999, 289): mentre Rohde (2006, II 47ss.) pensa che esistesse un disturbo detto ‘malattia dei Coribanti’, di cui i Coribanti erano ritenuti responsabili, che fu poi ritualizzato, Linforth (1946, 146ss.) ritiene fermamente che la possessione avvenisse solo durante il rito, su soggetti che soffrivano di disturbi di vario tipo, e che proprio per questo il verbo κορυβαντιάω sia passato dall’originario valore di ‘essere posseduto dai Coribanti’ a quello di ‘partecipare ai riti coribantici’. Pretini (1999, 307) attribuisce questo valore al verbo usato per es. da Platone, ma pensa anche che spesso si parli di ἐνθουσιασμός da parte dei Coribanti intesi come divinità/demoni (e.g. Eur. *Hipp.* 143) al di fuori del rito. Del resto non è così strano pensare a una tale duplicità semantica (che ha generato problemi nell’interpretazione delle fonti poco dettagliate), se si ipotizza una cura ‘omeopatica’: i sintomi della μανία sono simili al processo della terapia. Interessanti relativamente al rito ‘terapeutico’ sono la scena parodica di Ar. V. 115ss. e gli *schol.* Ar. V. 8a-b Koster κορυβαντιᾶν τὸ Κορύβασι κατέχεσθαι· τελέτη δέ τις ἦν τῶν Κορυβάντων ... κορυβαντιᾶς· μανίη· παρόσον οὗτοι οἱ δαίμονες μανίας τε καὶ ἐνθουσιασμοῦ εἰσὶν ἐμποιητικοί.

³⁴⁹ Si vedano le descrizioni dei riti estatici in onore della *Meter* dei γάλλοι in Aret. (*CMG* II) *SD* 6,11 e dei riti dionisiaci in Aristid. Quint. 3,25, che sottolineano gli effetti di questa forma di ‘psicoterapia’.

i suoi εὐρήματα. In particolare, la nascita e la diffusione nei culti metroaci e dionisiaci del τύμπανον (vv. 124-129 βυρσότονον κύκλωμα τόδε ... κτύπον εὐάσμασι βακχῶν) insieme all'aulo frigio, strumenti che nel prologo il dio stesso aveva definito 'Ρέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα (v. 59)³⁵⁰, testimoniando la stretta relazione dei due culti³⁵¹ e giustificando l'uso degli stessi strumenti e probabilmente di un tipo di musica affine (cf. anche vv. 155-162 μέλπετε τὸν Διόνυσον / βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων, / εὖια τὸν εὖιον ἀγαλλόμεναι θεὸν / ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε, / λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος / ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμῃ)³⁵². Sono anche

³⁵⁰ La dea che al v. 59 delle *Baccanti* è detta Madre Rea – inventrice, insieme a Dioniso, dei timpani – coincide sostanzialmente con la frigia Cibele (cf. Dodds 1960, 76s.), la quale, ai vv. 78s. della medesima tragedia, è detta μάτερ μεγάλη Κυβέλα. Col medesimo procedimento sincretistico si identificano Cureti e Coribanti ai vv. 120-125.

³⁵¹ Una simile associazione tra *Meter* e Dioniso c'è, secondo Di Benedetto 2007, 312 (cf. già Lavecchia 2001, 143), anche nel fr. 586 K. dal *Palamede* (θύσαν Διονύσου / κόραν, ὃς ἄν' ἴδαν / τέρεται σὺν ματρὶ φίλᾳ / τυμπάνων <ἐπ'> ἰαχῶς). L'espressione σὺν ματρὶ φίλᾳ, tuttavia, si presta a due possibili interpretazioni: o si tratta di Semele, madre di Dioniso, definita a lui «cara» o, secondo l'uso omerico di φίλος, semplicemente «sua» (cf. LSJ⁹ 1939: «in Hom. and early Poets, *one's own* [...] esp. of *one's nearest kin*», e l'identica espressione μητρὶ φίλῃ col significato di «sua madre» in *Il.* IX 555), o della Madre frigia, identificazione a cui sembra portare Strab. X 3,13 testimone di questi versi, che ha precedentemente citato l'associazione di Dioniso e Cibele nelle *Baccanti*. Purtroppo, poiché il frammento è privo del suo contesto d'origine, si è costretti a fondare l'interpretazione della perifrasi solo sulla base di questi versi isolati; ritengo dunque preferibile, sulla base della presenza dell'aggettivo φίλᾳ, identificare la dea con Semele, piuttosto che rendere l'espressione con «con la cara Madre» (intendendo per Madre la divinità frigia, come certamente intendeva Strabone; cf. e.g. Collard-Cropp-Gibert 2004, 103, Radt 2004, 229).

³⁵² Sulla musica orgiastica e sugli strumenti con cui era eseguita vd. e.g. Bélis (1988), che sottolinea come le componenti musicali del culto di Cibele siano le stesse dei rituali dionisiaci. Sembra che proprio sulla componente musicale Euripide fondi nell'*Elena* il legame tra la *Meter* e Dioniso, così come in *Ba.* 125 Dioniso e Madre sono collegati dall'invenzione del τύμπανον (cf. anche Di Benedetto 2007, 95-97). Dodds (1960, 83s.) non rileva contraddizioni nella narrazione del mito dell'origine del τύμπανον nelle *Baccanti* (cf. vv. 58s. αἴρεσθε τὰπιχώρι' ἐν Φρυγῶν πόλει / τύπανα, 'Ρέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα e 120-134 ὃ θαλάμευμα Κουρή-των ζᾶθεοί τε Κρήτας / Διογενέτορες ἔναυλοι, / ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις / βυρσότονον κύκλωμα τόδε / μοι Κορύβαντες ἡῦρον· / βακχεῖα δ' ἅμα συντόνῳ / κέρασαν ἡδυβόᾳ Φρυγίων / αὐλῶν πνεύματι ματρός τε 'Ρέας ἐς / χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι βακχῶν· / παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι / ματέρος ἐξάνυσαντο θεᾶς, / ἐς δὲ χορεύματα / συνῆψαν τριετηρίδων, / αἷς χαίρει Διόνυσος), ritiene bensì che si descrivano a) l'invenzione dello strumento a Creta da parte dei Cureti/Coribanti e l'offerta, insieme all'aulo frigio, a Rea, b) il dono di esso da parte della dea ai Satiri, che lo introducono nelle feste dionisiache trieteriche. In questo modo Euripide giustificerebbe la musica orgiastica sia nel culto della Madre cretese, sia in quello dionisiaco. Resta, però, a mio parere, non del tutto chiaro perché ai vv. 58s. si parli di Frigia e di invenzione del τύμπανον della *Meter* e di Dioniso e poi ai vv. 120ss. di Creta e di invenzione da parte dei Cureti; le parole di Dioniso nel prologo parlano forse della fase successiva della 'storia' dello strumento? Oppure questa apparente contraddizione è dovuta al sincretismo tra Madre frigia e Rea che Euripide presenta nel dramma? Di Benedetto (2007, 312s.) nota la forzatura tra le due differenti formulazioni e ritiene che il drammaturgo descrivesse nella parodo un «'bacchismo' prima di Dioniso» (i termini con radice βάκχ- non indicano a suo parere situazioni emotive e impulsi necessariamente dionisiaci), in cui i Cureti inventano per Rea il τύμπανον, e che in séguito lo strumento sia stato trasferito al culto di Dioniso (ai vv. 58s. il dio esprimerebbe una visione personalistica che crea l'apparente contraddizione con la versione della parodo).

qui celebrati gli ὄργια dionisiaci (105-119 e 135-166)³⁵³ come nella conclusione dello stasimo dell'*Elena* e sia il dio, sia il Coro giungono dalle terre anatoliche (Frigia e Lidia, cf. vv. 13-17 e 64s.), sebbene Dioniso si dichiari figlio di Semele. È importante notare che il τύμπανον, celebrato come invenzione del dio e della *Meter* associata negli ὄργια all'aulo frigio, è impugnato e suonato fragorosamente in scena dalle baccanti stesse che compongono il Coro, probabilmente in associazione alla melodia suonata dall'auleta: lo Straniero-Dioniso ha infatti invitato le donne a «levare in alto i timpani» e a «fare rumore» (vv. 55-61) e la voce di Dioniso-*exarchos* citata nella parodo invita le seguaci a «cantare Dionsio al suono cupo dei timpani» insieme alla dolce melodia dell'aulo (vv. 155-161). Una vicenda simile a quella narrata da Euripide nell'*Elena* si trova in *PMG* 935³⁵⁴, un inno da Epidauro proveniente dal tempio di Asclepio³⁵⁵, che Maas (1933, 134ss.) attribuisce alla poetessa di V sec. Telesilla, mentre Page (1962) data al IV sec. e altri a epoche ancora successive (cf. Ricciardelli 1998); in questo componimento, però, si parla del selvaggio vagare della Madre degli dèi che attua una 'secessione' dall'Olimpo e, dopo aver risposto ai fulmini di Zeus col rimbombo del timpano (se così vanno interpretati i vv. 9-14; cf. Hiller von Gaertringen 1929, IV/1 84 n. 131)³⁵⁶, avanza la richiesta³⁵⁷ di parte del cielo, della terra e del mare³⁵⁸. Non si fa

³⁵³ Nella parodo si parla dell'ὄρειβασία che si svolgeva nei riti dionisiaci biennali a Delfi (τρειτηρίς), a cui partecipava anche una delegazione da Atene. Secondo Dodds (1960, xvi) ciò che viene poi cristallizzato come rito biennale era in origine una forma di isteria di massa; Dioniso, poi, viene a rappresentare l'origine e la liberazione da tale mania. Dodds (2005, 120s.) ritiene che il rituale dionisiaco a livello sociale avesse una funzione catartica rispetto a quegli impulsi irrazionali contagiosi, che non dovevano essere repressi bensì sfogati attraverso il rituale. Cf. anche Guidorizzi 2010, 54s. e 163.

³⁵⁴ [ἵς θεαί, / δεῦρ' ἔλθετ' ἀπ' ὠρανῶ / καί μοι συναείσατε / τὰν Ματέρα τῶν θεῶν, / ὥς ἦλθε πλανωμένα / κατ' ὄρεα καὶ νάπας / ἱσχυροσασσά[·]τα[·]κομανῆ / ἱκατωρημενά[·]φρένας. / ὁ Ζεὺς δ' ἐσιδὼν ἄναξ / τὰν Ματέρα τῶν θεῶν / κεραυνὸν ἔβαλλε, καὶ / τὰ τύπαν' ἐλάμβανε. / πέτραις διέρησσε, καὶ / τὰ τύπαν' ἐλάμβανε. / Μάτηρ ἄπιθ' εἰς θεούς, / καὶ μὴ κατ' ὄρη πλαν[ῶ], / μὴ σ' ἡ χαροποιὸν λείον-τες ἡ πολλοὶ λύκοι / > / καὶ οὐκ ἄπειμι εἰς θεούς, / ἂν μὴ τὰ μέρη λάβω, / τὸ μὲν ἥμισυ οὐρανῶ, / τὸ δ' ἥμισυ γαίης, / πόντῳ τὸ τρίτον μέρος / χούτως ἀπελεύσομαι. / χαῖρ' ὦ μεγάλα ἄνασ-σα Μάτερ Ὀλύμπου. Secondo Pizzocaro (1991, 242), «c'è chiaramente interferenza col canto dell'*Elena* di Euripide dove Madre degli dèi e Demetra sono esplicitamente assimilate, [...] o con una tradizione mitica cui si rifaceva anche Euripide».

³⁵⁵ Pizzocaro (1991, 235s.) afferma che «due iscrizioni testimoniano la presenza di un culto alla Madre degli dèi nello stesso luogo», una delle quali dedicata da Diogene, che era ministro di Demetra e sacerdote di Asclepio (vd. *IG* IV nrr. 420 e 537). Lo studioso ipotizza dunque che nel santuario vi fosse, almeno in epoca tarda (III d.C.), un implicito collegamento rituale tra *Meter* e Demetra. Sulla stessa lapide dell'inno, inoltre, sono presenti anche un inno a Pan (cf. Pind. *P.* 3,79 ed Eur. *Hipp.* 142) e un altro a tutti gli dèi.

³⁵⁶ L'azione si può forse confrontare con Diosc. *AP* VI 220,9ss., dove un Gallo ministro di Cibele mette in fuga un feroce leone suonando il τύμπανον dal suono grave.

³⁵⁷ Questo elemento accomuna la *Meter* di quest'inno a Demetra dell'inno omerico: anche nell'*H. Hom. Cer.* 321ss. Zeus – tramite Irade, però – invita Demetra a tornare tra gli dèi, invito che la dea rifiuta. Le condizioni poste dalla dea, poi, saranno differenti.

menzione della perdita della figlia o di un'altra causa di dolore, sebbene al v. 8 si parli probabilmente dell'animo della dea sconvolto (†κατωρρημενα† φρένας)³⁵⁹. Manca l'isterilirsi della terra come conseguenza dell'allontanamento della dea (cf. vv. 15ss.)³⁶⁰ e diversa è anche la conclusione del vagare della *Meter*, che non è placata dalla musica orgiastica, ma, dopo un 'conflitto' con Zeus in cui sembra rispondere a fulmini e pietre col fragore del τύμπανον, avanza una richiesta di potere, di sovranità su parte del cosmo («un *hapax* mitico», Pizzocaro 1991, 241³⁶¹), richiesta che sembra essere esaudita (vv. 25s.). Ha probabilmente ragione Pizzocaro (1991, 242) nel sostenere che non è presente un sincretismo *Meter*-Demetra come nell'*Elena*, ma c'è solo la ripresa di un mitema, e che forse si tratta di una tradizione mitica originale all'interno di un culto misterico. Particolarmente interessante e convincente è l'ipotesi di Kannicht (1969, 328-333) riguardo al sincretismo tra le due dee: lo studioso ritiene che esso abbia avuto origine dal parallelismo che sussiste, e che viene riformulato poeticamente da Euripide, tra l'ὄρειβασία di Cibeles e la ricerca di Persefone da parte di Demetra³⁶² e, contemporaneamente, tra il placarsi di Demetra e l'*aition* dei riti orgiastici di Cibeles (misteri di Demetra ~ ὄργια di Cibeles)³⁶³. Entrambe le divinità sono 'madri' e hanno un'affine δύνάμις salvifica, e il Coro delineerebbe qui il modo di porsi di fronte ad essa: questo canto, sostiene Kannicht, potrebbe essere una risposta complementare, alternativa, alla domanda che si poneva nel primo stasimo (v. 1137 ὅτι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον), e che là riceveva una risposta attraverso «das extrem rationale Fragen»,

³⁵⁸ Sfameni Gasparro (1978, 1172) cita questo inno tra le testimonianze che dimostrerebbero una 'fusione' tra Cibeles e Demetra. L'inno epidaurico non sembra, però, costituire una prova evidente di tale sincretismo.

³⁵⁹ Ricciardelli (1998, 277), che raccoglie tutte le proposte di correzione avanzate fin'ora, pensa a καὶ τειρομένα φρένας, più verosimile paleograficamente rispetto alle altre ipotesi.

³⁶⁰ Questo elemento è invece presente in un'altra narrazione assai simile: in Ap. Rh. I 1141ss., in una sezione (vv. 1092-1152) in cui si fondono, come nelle *Baccanti*, la *Meter* frigia e Rea cretese, si parla di modificazioni dello stato della terra e dei mari e di riti orgiastici che servono a onorare e aggraziarsi la dea, ma mancano, come nell'inno epidaurico elementi chiaramente demetriaci o luttuosi.

³⁶¹ Pizzocaro (1991, 248) cita però un esempio posteriore, Orph. H. 27,5ss., in cui la Madre degli dèi è presentata come detentrica del potere sull'universo (lo studioso però interpreta erroneamente v. 5 ἢ κατέχεις κόσμον μέσον θρόνον come «tu che domini mezzo trono dell'universo»).

³⁶² Cf. la narrazione mitica successiva di Diod. Sic. III 58s., dove si racconta di un lutto di Cibeles (per le nutrici e per Attis uccisi) a cui segue un vagare folle della dea.

³⁶³ Vd. Kannicht 1969, 329: «in der Vermischung der Leidensgeschichte werden das schweifende Suchen der eleusinischen und die orgiastischen ὄρειβασία der phrygischen Göttin äquivalent, in der Vertauschung der Aitia der Versöhnungen die Orgien und die Mysterien». Cf. Sfameni Gasparro (1978, 1173), che mette in luce come «la trascrizione della vicenda demetriaca in termini 'metroaci' non sarebbe dunque limitata al mito ma si tradurrebbe in una assunzione degli strumenti propri dell'orgiasmo metroaco nel rituale di Demetra».

qui attraverso «das irrationale Erleben»³⁶⁴. Per quanto riguarda il rimprovero finale rivolto a Elena, lo studioso afferma (pp. 334s.) che il Coro non si rivolge a Elena come alla protagonista del dramma³⁶⁵, bensì come a un modello umano utile per trattare il tema del rapporto uomo-forze orgiastiche: chi non pratica questi culti, ammonirebbe il Coro, sarà escluso dalle benedizioni delle divinità. L'ammonimento sulla vanità, infine, potrebbe nascere, secondo Kannicht, dall'antitesi tra αὔχῆσις (che comporta una pericolosa autarchia, che si preclude i vantaggi dei riti orgiastici) e δύναμις divina. Robinson (1979) cerca di individuare un legame tra la vicenda di Demetra e quella narrata nel dramma: «it is Helen's threatened marriage to Theoclimenus which is here crucially analogous to Persephone's enforced marriage to Pluto»³⁶⁶, ma, come sostiene giustamente Dale (1967, 150), «Eur. is not here concerned with Persephone in the underworld [...] but with the grief and wrath of Demeter and the potency of the rites (of the Great Mother) which could bring relief and distraction even in the frenzy of that search». Relativamente al rimprovero rivolto a Elena, Robinson ritiene che Euripide pensasse al fatto che a Sparta non si venerava la Grande Madre, né in passato, né nel 412: «Helen's crime, he lets his chorus suggest, is to come from a city in which she did not worship Demeter because she could not»³⁶⁷. Da un'altra prospettiva Cerri (1983) indaga il legame tra questo coro e le vicende ateniesi contemporanee³⁶⁸ riguardo al culto della Madre frigia; dopo aver delineato le notevoli differenze che sussistono tra le due dee (diverse sono le 'sfere d'azione' e i rituali), individua nella vicenda del *metragyrtes* frigio ucciso dagli Ateniesi – che poi, in séguito a una carestia, si videro costretti a

³⁶⁴ Un'altra interpretazione 'religiosa' dello stasimo, che pare meno centrata ed esaustiva, è quella formulata da Roller (1996), secondo cui il Coro intende dire a Elena che, seguendo l'esempio della sua dea patrona Afrodite e placando la *Meter*, reinstallerà se stessa nelle grazie di Afrodite. Secondo la studiosa, inoltre, Euripide si inserirebbe nel dibattito sulla questione delle religioni estatiche e se esse fossero espressione di barbari inferiori o un fenomeno realmente greco (cf. più correttamente Parker 1996, 158s., che pone la distinzione tra dèi tradizionalmente onorati nel culto pubblico ateniese e tutti gli altri): il poeta non intende descrivere un culto asiatico, ma vuole definire un tipo di esperienza religiosa «which lay outside the closed boundaries of Greek civic cult and one which many Greeks saw as the antithesis of Greek cult practice» e affermare che tale culto estatico è o dovrebbe essere fondato sull'esperienza greca.

³⁶⁵ L'Elena del dramma euripideo effettivamente, come osserva Kannicht (1969, 334), a) non è legata né positivamente, né negativamente ai riti misterici o a quelli orgiastici, bensì solo alle divinità olimpiche, b) percepisce la propria bellezza non come bene di cui vantarsi, ma come disgrazia (cf. vv. 27, 261ss., 304s., 363ss.).

³⁶⁶ Cf. anche Pippin Burnett 1960, 156.

³⁶⁷ Cf. similmente già Scott (1909, 170), che riteneva che questo stasimo trattasse l'eziologia del culto della Madre a Sparta.

³⁶⁸ Musgrave (*ap.* Beck 1788) per primo aveva ipotizzato che lo stasimo celebrasse i riti della *Meter* per la recente introduzione del suo culto ad Atene.

edificare un santuario per la Madre³⁶⁹ – un preciso episodio traumatico per la *polis* che fu all’origine del rapporto di culto tra il santuario di Demetra a Eleusi e il *Metreon* dell’*agora* ateniese e, quindi, di un’innovazione religiosa che provocò, probabilmente, un’appassionata polemica in cui Euripide intervenne col secondo stasimo dell’*Elena*. Lo stesso studioso, in un contributo successivo (1987, in part. 204ss.), interpreta lo stasimo da una diversa prospettiva, cercando una connessione con il mito e il personaggio di Elena³⁷⁰: l’eroina è presentata nel dramma come innocente, anzi come un vittima, ma in verità ha una colpa morale di cui il Coro la accusa, quella di aver rinunciato alla religione bacchica, fondata su un rapporto di possessione e di abbandono estatico. Elena rifiuta la *mania* dionisiaca per mantenere la propria εὐσχημοσύνη, perché al disordine e all’estasi dei riti orgistici preferisce il κόσμος e il κάλλος. Si tratterebbe, similmente alla vicenda di Licurgo e a quella di Penteo, di un mito di resistenza³⁷¹ al dionisismo. Entrambe le proposte di Cerri, seppur ben dimostrate e interessanti, cercano di spiegare il secondo stasimo con riferimenti esterni al dramma euripideo³⁷², in un caso negli eventi storico-religiosi contemporanei, nell’altro nella tradizione mitica di Elena; la lettura del secondo stasimo come mito di resistenza al dionisismo, inoltre, pare un po’ forzata o, quantomeno, poco giustificata sulla base delle conoscenze sulla tradizione mitica di Elena. Una posizione originale è quella di Bierl (1991, 163-172), che sviluppa quanto accennato da Kannicht (1969, 335), quando nota che l’ode può fungere da intermezzo, che, a questo punto del trionfale intrigo, attraverso l’ammonizione a Elena – che negli episodi precedente e successivo a questo stasimo è all’apice del suo fascino e della sua intelligenza – esalta la forza del dio delle feste teatrali all’interno delle quali anche questo dramma era rappresentato. Bierl (*l.c.*) pensa che l’episodio sia da leggere in una dimensione metatragica: la musica orgiastica che si descrive, raccomandata a

³⁶⁹ L’episodio è narrato da *Suda* μ 1003 A., Phot. μ 428 Th. Μητροῦρον, Apostol. 11,34. In *Suda* β 99 A. e in *schol. Ar. Pl.* 431 si fornisce una versione della vicenda che testimonia esplicitamente che il contenuto della predicazione del *metragyrtes* comprendeva l’identificazione della Madre degli dèi con Demetra in cerca di Kore, e che proprio per questo egli fu considerato sacrilego e fu ucciso.

³⁷⁰ Cf. Cerri 1987, 201: «le stasimon [...] a une fonction précise dans la structure dramatique» e «l’idée d’une Hélène résistant au dionysisme, bien qu’inventée par Euripide, a des racines profondes dans le mythe traditionnel de l’héroïne et dans l’idéologie complexe attachée à la religiosité choréomanique». Evidentemente lo studioso ipotizza che il Coro si stia rivolgendo all’Elena della tradizione mitica, non a quella del dramma euripideo.

³⁷¹ Austin (1994, 180), sulla base dell’accusa che il Coro rivolge a Elena relativamente al confidare solo sulla sua bellezza, pensa invece a un episodio mitico (non attestato altrove) del tipo in cui «heroes or nymphs blasted by the deities for being too clever at their particular skills», come per es. Aracne o Marsia.

³⁷² Inoltre, come giustamente osserva Bierl (1991, 165), «erinnert seine Hauptthese an überholte Vorstellungen, das tragische Chorlied als Sprachrohr des Dichters zu verstehen». Sembra opportuno, infatti, rintracciare una connessione con la vicenda drammatica.

Elena, è tipica di Dioniso, specialmente l'aulo, che la *Meter* impugna ai vv. 1350-1352, e «die theologische Aussage gipfelt [...] im besonderen Wesen des Dionysischen». Elena, in questo momento dell'azione drammatica, dimostrerebbe la sua grazia e la sua intelligenza pianificando la fuga dall'Egitto, ha insomma inizio la *μηχανή* (cf. v. 1034): la donna metterebbe in atto un caso di 'teatro nel teatro' inscenando un finto rito funebre. Dioniso dunque, in quanto principio divino dell'arte teatrale e quindi anche dell'«azione teatrale» di Elena-attrice, sarebbe colui che può consentire il lieto fine della sua vicenda come la musica dionisiaca lo consentirebbe alla *Meter*; perciò a Elena verrebbe consigliato l'abbandonarsi al culto estatico del dio, l'affidarsi a lui, anziché confidare solo nella propria bellezza. L'interpretazione di Bierl è assai interessante, ma rischia di mettere in secondo piano la centralità che rivestono i riti orgiastici della *Meter* e la funzione specifica propria della musica di tali riti rispetto al dolore³⁷³ nelle parole del Coro, per concentrarsi invece solo su un piano metateatrale e su una visione di Dioniso esclusivamente come dio del teatro, ipotizzabile forse solo a livello allusivo. Più recentemente Giammarco Razzano (1995) ha individuato nell'elemento musicale la chiave di lettura di questo canto: le soluzioni stilistiche adottate da Euripide – «azione per quadri successivi slegati, accentuazione degli elementi visivi e sonori, linguaggio 'ditirambico'» – erano probabilmente associate a un'esecuzione che privilegiava l'allusività e la mimesi, adatte a rappresentare una vicenda così patetica³⁷⁴. Il ruolo primario della musica non risiedeva solo nell'esecuzione, bensì anche nell'«oggetto»

³⁷³ Non pare corretta l'affermazione di Bierl (1991, 164) secondo cui la *Meter* «freut sich, [...] daß ausgerechnet die Göttin der griechisch harmonischen Schönheit die Klänge spielt, die ihrem zigenen Kult am Ida angehören, und bricht darüber in Lachen aus». Afrodite non suona la musica cultuale della *Meter* che dunque si rallegrerebbe nell'udirli: Zeus manda la dea a rallegrare la *Meter* attraverso gli strumenti che diventeranno tipici della musica del suo culto e avranno sui partecipanti ai suoi riti la stessa funzione che hanno qui su di lei. Si tratta insomma di una narrazione eziologica della musica metroaca e della sua funzione 'risanatrice'.

³⁷⁴ Giustamente Giammarco Razzano (1995, 121s.), alle tesi di Di Benedetto (1971, 262) che giudica questo e altri stasimi dell'ultima produzione euripidea come il frutto di un desiderio di evasione dalla triste realtà storica in senso estetizzante, contrappone un'opinione secondo cui le scelte stilistiche del poeta sono «funzionali alla rappresentazione stilizzata di un soggetto intensamente patetico e pericolosamente realistico». Non condivido, però, l'opinione della studiosa (p. 120) per cui il secondo stasimo sarebbe un ἐμβόλιμον (cf. Arist. *Po.* 1456a), idea che la critica ha da tempo giustamente rifiutato (cf. già Golann 1945). Poco fondate paiono anche le osservazioni a p. 124, dove la Giammarco Razzano, richiamandosi a Del Grande (1932, 108ss.), afferma che nel dramma ci sono indicazioni di *mele* tradizionali che aiuterebbero a ipotizzare l'accompagnamento musicale delle sezioni liriche, cioè il *melos ailionon* ai vv. 171-175, il *melos di Persefone* ai vv. 177-178, il *melos delle Sirene* ai vv. 168-171, il *melos dell'Usignolo* ai vv. 1107-1164 e forse il *melos Kastoreion* ai vv. 1451-1511. Tali espressioni specifiche, però, non si trovano nel testo euripideo e pare azzardato sostenere che fossero canti tradizionali (diversamente si potrebbe dire per il caso di Eur. *Or.* 1384). Parimenti affrettata sembra l'ipotesi sulla musica del secondo stasimo come «volgare» e trasgressiva caratteristica dei rituali catartici, praticati dal popolino e soprattutto dalle donne», che prende alla lettera le critiche che Aristofane (in *Ra.* 1301-1304) fa pronunciare a Eschilo contro Euripide.

rappresentato: si noti l'insistenza sul dato musicale nel descrivere i cori da cui Persefone è stata strappata (vv. 1312s.), il fragore delle armi di Artemide e Atena (vv. 1315s.), i suoni prodotti dagli elementi naturali (vv. 1305ss.) e poi dagli strumenti orgiastici (vv. 1346ss.), anche con simmetrie lessicali (e.g. βαρύβρομόν τε κῦμ' ἄλιον al v. 1305, e βαρύβρομον αὐλόν al v. 1351). Inoltre la dea che, anziché impugnare il suo strumento tradizionale, il timpano³⁷⁵, prende nelle sue mani l'aulo, che la rende «ridente», compie un gesto opposto a quello mitico di Atena che lo getta via irata, e sembra rispecchiare un'esaltazione dello strumento a fiato (oggetto, in quegli anni, di dibattiti musicali e ideologico-sociali³⁷⁶) non solo sul piano estetico, ma anche su quello «della psicologia musicale»³⁷⁷. Euripide, osserva la studiosa (p. 131), presenta «una vicenda archetipica che rende intelleggibili una serie di esperienze psichiche, a metà tra il patologico e il mistico, riscontrabili nella realtà, nella quale ricorre la sequenza *pathos*-entusiasmo rituale (musicale-coreico)-benessere»³⁷⁸. Ci sarebbe dunque anche in questo stasimo, come probabilmente nell'invocazione all'usignolo, un'esaltazione dello strumento di Dioniso e della tragedia. Sulla stessa scia, Barker (2007) riscontra una trama interna che connette i tre brani lirici (*kommos* di Elena e Coro che funge da parodo, primo stasimo – cf. *supra* – secondo stasimo). Nel primo, in metro giambo-trocaico Elena invoca l'aiuto delle Sirene che faranno da intermediarie 'musicali' tra Persefone e lei stessa (si instaura così un parallelismo tra le due figure), permettendole di eseguire i suoi γόοι, che traspaiono nella loro 'non-musicalità' nelle frequenti figure foniche e retoriche (cf. la discussione *supra* pp. 65-69); nel secondo, in metri *kat'enoplion*-epitriti³⁷⁹, si invoca il melodioso usignolo, affinché accompagni il lamento del Coro; nel terzo, in metri eolici ('dimetri coriambici'), come si è visto, si descrive la musica estatica, che Elena è

³⁷⁵ Cf. Wilamowitz (1921a, 217 n. 1), che si meraviglia che la dea qui non suoni il suo strumento privilegiato, il suo attributo mitico e culturale, cioè il timpano: «man würde freilich erwarten, daß die Göttermutter das Tympanon annähme, das Aphrodite schlägt, da es das attische Kultbild der Mutter führte». Dalle raffigurazioni della *Meter* risulta che gli attributi tradizionali e costanti della dea siano la φιάλη e il τύπανον, non l'aulo (cf. *LIMC* VIII *Suppl.* s.v. *Kybele*). Nell'inno omerico alla Madre degli dèi si nomina l'aulo, ma non si presenta la *Meter* nell'atto di impugnarlo o suonarlo.

³⁷⁶ Cf. e.g. Melanipp. *PMG* 758 e Telest. *PMG* 805 (su cui vd. LeVen 2008, 45-47), Wilson 1999 e Martin 2003.

³⁷⁷ Vd. Giammarco Razzano 1995, 128s.: «collegando etiologicamente il *pathos* esemplare di Demetra all'istituzione dell'entusiasmo rituale e trasferendo l'aulo dalle mani di Atena-*nous* e del Sileno semiferino a quelle di una Grande Madre sincretistica, il poeta definisce con estrema precisione il rapporto privilegiato intercorrente tra lo strumento e la sfera psichica intermedia che presiede allo scatenamento e alla regressione dei *pathe*».

³⁷⁸ Giammarco Razzano (1995, 132-135) richiama la sistematizzazione di tale processo nella teoria aristotelica della catarsi musicale del cap. 8 della *Politica* di Aristotele e le pratiche di cura omeopatica proprie dei riti bacchici e in particolare coribantici (cf. *supra*).

³⁷⁹ Per questa denominazione si vedano Gentili 1952, 105s. e Gentili-Giannini 1977, 7-27.

accusata di trascurare. Tutti e tre i brani sono luttuosi e contengono figure associate alla morte, ma, mentre nella parodo si nominano solo strumenti melodici ad accompagnamento dei γόοι di Elena (σύριγγες, φόρμιγγες e λωτός, probabilmente uno strumento a fiato dal suono acuto, adatto ai lamenti funebri) e nel primo stasimo solo la pura e trenodica melodia dell'usignolo, nel secondo stasimo sono nominati con insistenza strumenti a percussione e aulo βαρύβρομος: il Coro allora, ipotizza Barker, potrebbe esprimere, con il rimprovero a Elena, l'idea che le lamentazioni tradizionali non servono o sono addirittura empie e che, invece, si deve perseguire la partecipazione ai rituali estatici, che celebrano i poteri a cui la morte ci assoggetta. Da ultima Swift (2010, 229-238), nello studio già citato a proposito della parodo, fondandosi ampiamente sulle tesi di Foley (1992, 144-146), Vøelke (1996) e soprattutto Zweig (1999), propone un'interpretazione dello stasimo in chiave rituale, cioè privilegiando la visione di Elena all'interno del culto spartano e in particolare il suo ruolo nei locali riti di passaggio³⁸⁰. Il secondo stasimo presenta nuovamente la figura di Persefone, prototipo mitologico di *parthenos* e modello anche per Elena (cf. *supra* sulla parodo), che, però, a questo punto del dramma, è in un momento di svolta, poiché sembra che non si opporrà più all'unione con Teoclimeno e quindi abbandonerà il suo *status* di 'parthenos'. Elena è a sua volta «a divinity responsible for the transitions of others» (p. 232). Swift non manca di osservare che Euripide non parla di Persefone nell'Aldilà, né del suo ritorno, bensì si focalizza sul dolore e sul rasserenamento di Demetra (così la denomina costantemente l'autrice): «this motif can be interpreted as symbolizing a reconciliation to sexuality» (*ibid.*) e quindi «to the loss of her virgin daughter» (p. 235) e infatti «Demeter's release from her rage comes about via the sexually provocative music and dance of the East» (p. 233)³⁸¹. L'assenza del motivo del ritorno di Kore dalla madre, secondo Swift (2010, 235), «emphasizes the permanence of the transition into sexual maturity», adatta alla figura di Elena che a Sparta presiederà ai riti di passaggio da *parthenos* a *gyne* (al contrario Persefone «as a *parthenos* figure is lost forever»). L'accusa finale rivolta dal Coro a Elena sarebbe dunque connessa con il precedente *status* di *parthenos*: «Helen, as a figure of parthenaic allegory has herself been refusing to enter sexual maturity and thus rejecting the moral of the Demeter myth» e l'accusa di confidare solo sulla propria bellezza è appropriata per una *parthenos* dato che la

³⁸⁰ Swift (2010) considera l'*Elena* nel cap. 5, dedicato alle allusioni al genere dei *partheneia* in tragedia.

³⁸¹ La colorita espressione è mutuata da Zweig (1999, 169). Per Swift (2010, 234s.) proprio questo tipo di musica «highlights the blurring of Demeter and Cybele's identities and the sexualized nature of the rites».

bellezza è una sua caratteristica specifica³⁸². In conclusione al ritorno della dea alla serenità e alla riconciliazione con la sessualità corrisponderebbe il ritorno di Elena in Grecia e il passaggio alla maturità sessuale (e quindi la riconciliazione con la dea stessa); l'Elena del finale del dramma «is not the kind of Helen who we could imagine participating in the sexualized παννυχίδες of the type described at the end of the ode» e il finale «marks a resumption of normal sexual activities» (p. 238). Alle tesi della Swift sembra si possa obiettare che a) Persefone non è la figura centrale dello stasimo, mentre lo sono la *Meter* e il suo dolore; b) il rasserenarsi della *Meter* non pare da leggersi qui principalmente come riconciliazione con la sessualità, poiché Afrodite la rasserena con la musica orgiastica (e non con il gesto sessualmente osceno, l'ἀνασύρειν, di Baubo³⁸³, che si riflette nell'*aischrologia* dei riti eleusini e tesmoforici³⁸⁴) e non si accenna nemmeno al ritorno alla fertilità della terra dopo la carestia né al ritorno di Kore; c) la musica orgiastica non è semplicemente 'sessualmente provocante' e qui in ogni caso non sembra prevalere questa 'funzione', quanto piuttosto quella di placare il folle dolore della dea, e inoltre i riti e le danze rituali di cui si parla nel terzo stasimo³⁸⁵ sembrano avere poco a che fare con l'invito del secondo stasimo, in cui si esalta il potere delle danze orgiastiche metroaco-dionisiache; d) Zeus non invita a collaborare solo le Cariti (secondo la Swift perché associate al matrimonio), ma anche le Muse e Afrodite, tutte divinità che si trovano connesse col dionisismo³⁸⁶; e) non pare stringente la dimostrazione secondo cui nello stasimo non si affermerebbe la potenza rasserenante dei riti orgiastici, perché non si suggerisce che poi, conclusosi il rito, cesserà la

³⁸² Swift (2010, 237) è però costretta ad ammettere che Elena nel dramma aborrisce la propria bellezza come causa dei suoi mali, concludendo che questo elemento «is symbolic of the way Helen is construed as a *parthenos*» (Elena in realtà non lo è).

³⁸³ Cf. Orph. fr. 52 Kern.

³⁸⁴ Cf. Arthur in Foley 1994, 229; sui riti bacchici e tesmoforici e il loro rapporto con la sessualità vd. Zeitlin 1982.

³⁸⁵ Ai vv. 1465ss. si dice che Elena a Sparta incontrerà le Leucippidi – dee figlie di Leucippo legate ad Apollo nel culto spartano (come Kannicht 1969, 382 crede siano da intendere qui, dato che anche Elena è venerata come dea nel culto spartano), ma anche nome delle *parthenoi* che le veneravano nel culto a loro dedicato (cf. Paus. III 16,1 e 13,7) – lungo l'Eurota o presso il tempio di Atena (cf. vv. 227s.), e si unirà alle danze, oppure prenderà parte alle feste notturne in onore di Giacinto, amante di Apollo e da lui ucciso accidentalmente (anch'esse dell'ambito culturale apollineo, cf. Kannicht 1969, 383s.).

³⁸⁶ Si veda soprattutto Sol. fr. 26 W.² ἔργα δὲ Κυπριγενεῶς νῦν μοι φίλα καὶ Διονύσου / καὶ Μουσέων, ἃ τίθησ' ἀνδράσιν εὐφροσύνας. In tragedia vd. per es. Dioniso e le Muse in Soph. *Ant.* 965, Eur. *Ba.* 565ss. (Dioniso venera la Pieria); Dioniso, le Cariti e le Muse in Eur. *HF* 673-686; Dioniso, le Cariti, le Muse e Afrodite in Eur. *Ba.* 402-416. Questa seconda strofe del secondo stasimo delle *Baccanti* si rivela assai interessante se confrontata con la presenza di Afrodite nello stasimo dell'*Elena*: il Coro vorrebbe giungere a Cipro, il luogo degli Erotas θελξίφρονες e infine in Pieria, la sede delle Muse, dove risiedono anche Cariti e Pothos e si celebrano i riti di Dioniso. L'amore con il suo potere incantatore (cf. θελξι-) è associato con il luogo della musica e della poesia ed entrambi sono connessi con la grazia, la χάρις. Afrodite è detta σεμνὴ Βάκχοιο πάρεδρος in Orph. *H.* 55,7.

temporanea serenità della *Meter*: la dea è infatti presentata nel momento di massima gioia, effetto della cura musicale sull'animo addolorato e adirato che è ora 'risanato' (al contrario, nell'inno omerico a Demetra il riso provocato da Iambe è solo una pausa del dolore della dea)³⁸⁷; f) la motivazione del rimprovero ipotizzata da Swift pare riduttiva, e non così facilmente comprensibile, dato che il Coro accusa Elena di non aver onorato la *Meter* e celebra i riti orgiastici metroaco-dionisiaci; g) la conclusione, infine, sembra contraddire quanto sostenuto prima dall'autrice, che attribuiva alla protagonista la permanenza in uno stato di transizione verso la maturità sessuale, tipico di Elena come dea che presiede ai riti di passaggio. Sebbene il paragrafo dedicato al secondo stasimo dell'*Elena* sia intitolato «*Anger to joy: the Demeter ode*», la Swift non sembra attribuire importanza al tema del passaggio dal dolore alla serenità attraverso l'azione specificamente musicale e dionisiaca di Zeus per tramite delle Cariti, delle Muse e di Afrodite, e pare trascurare elementi centrali dello stasimo, quali l'aspetto orgiastico e il sincretismo con Cibele, l'aspetto musicale e soprattutto il passaggio dal lutto alla gioia nel momento in cui la dea afferra l'aulo. L'interpretazione 'religiosa' avanzata da Kannicht (1969) e quelle 'musicali' della Giammarco Razzano (1995) e di Barker (2007) hanno il pregio di ricercare una trama di richiami interni tra i canti del dramma e di trovare, contemporaneamente, un legame coi dibattiti in corso nell'Atene dell'epoca (riguardo ai culti orgiastici di origine barbara nel primo caso, riguardo alla musica e agli strumenti orientali nel secondo)³⁸⁸. In conclusione:

a) La *Meter* 'sincretistica' di questo stasimo sembra essere una dea che da un lato condivide la vicenda di Demetra in quanto tradizionalmente e paradigmaticamente incentrata sul passaggio dal lutto alla gioia, dall'altro presenta il culto tipico di Cibele-Madre montana, in quanto caratterizzato da rituali orgiastici che, anche per gli strumenti, sono strettamente connessi col dionisismo.

b) Come si è detto nell'introduzione allo stasimo, non si narra né l'intera vicenda di Demetra, né la vicenda secondo il racconto tradizionale. In *H. Hom. Cer.* la dea, durante il suo disperato vagare, fa una sosta a Eleusi, dove Iambe con i suoi motteggi la fa ridere e fa cessare per un momento il suo dolore (vv. 203s. *πολλὰ παρασκάπτους ἔτρεψατο πότνια ἄγνην / μειδῆσαι γέλασαι τε καὶ ἵλαον σχεῖν θυμόν*), ma poi,

³⁸⁷ Cf. giustamente Loraux 1998, 48s. e nn. 21s.

³⁸⁸ Giammarco Razzano (1995, 129s.) ritiene interessante il fatto che proprio il ditirambografo Melanippide (*PMG* 764) affermi esplicitamente l'identità tra Madre degli dèi e Demetra: il poeta, infatti, fa parte di un preciso ambiente culturale e artistico, che faceva uso del mito per legittimare le proprie sperimentazioni. La studiosa conclude sostenendo che ciò rafforza l'idea che lo stasimo rappresenti una posizione *culturale* di Euripide.

dopo aver fondato i riti eleusini, Demetra torna triste e rende infeconda la terra (cf. vv. 303ss.), finché Zeus non manda Hermes nell'Ade e Kore, tornata tra i vivi, si ricongiunge con la madre (che, all'incontro, corre come una menade: vv. 385s. ἡ δὲ ἰδοῦσα / ἥϊξ' ἥντε μαινὰς ὄρος κάτα δάσκιον ὕλης). Nello stasimo euripideo, invece, si descrive solo il dolore della *Meter* per la perdita della figlia insieme all'ira verso chi ha causato la sua scomparsa e finalmente il passaggio alla gioia attraverso la musica orgiastica. Come nel primo stasimo era invocata una figura paradigmatica del dolore, Procne-usignolo che si lamenta infinitamente per Iti, così qui è presentato un altro modello di madre addolorata, ma il cui lutto subisce un cambiamento (cf. v. 1344 ἐξαλλάξατε), anzi, ha una fine. È significativo che questo costituisca il momento culminante dello stasimo: non si accenna né al ritorno della figlia, né alla primavera della natura, né al ritorno della dea all'Olimpo. Il τύμπανον è presentato come πρῶτον εὖρημα in mano ad Afrodite (vv. 1347-1349 τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῇ / καλλίστα τότε πρῶτα μακά-/ρων Κύπρις) e la *Meter* ridendo riceve tra le sue mani l'aulo compiacendosi del suo suono (vv. 1349-1351 γέλασεν δὲ θεὰ / δέξατό τ' ἐς χέρας / βαρύβρομον αὐλὸν / τερψθεῖς ἁλαλαγμῶ. Cf. v. 1344 ἁλαλά delle Cariti mandate da Zeus). È una versione non attestata altrove, ma è interessante notare che il riso della *Meter* all'udire il suono del τύμπανον ricorda quello di Apollo che ode la lira suonata da Hermes (*H. Hom. Merc.* 418-421 λαβὼν δ' ἐπ' ἀριστερὰ χειρὸς / πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέλος· ἡ δ' ὑπὸ χειρὸς / σμερδαλέον κονάβησε, γέλασσε δὲ Φοῖβος Ἀπόλλων / γηθήσας) ed è opposto al celebre gesto di Atena che suona l'aulo (cf. Melanipp. *PMG* 758).

Relativamente ai vv. 1346-1352 Kannicht (1969, 352s.) ritiene che, sebbene il bronzo sia un materiale tipico per i cembali (cf. Aesch. fr. 57,6 R. ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὀτοβεῖ e Diog. Ath. fr. 1,3s. K.-Sn. χαλκοκτύπων βόμβοις βρεμούσας ἀντίχερσι κυμβάλων), poiché a) Afrodite non può suonare due strumenti contemporaneamente, b) il genitivo χθόνιος non è adatto a descrivere il suono dei κύμβαλα, c) il genitivo χαλκοῦ non sembra qualificare una componente dello strumento ma la qualità del suono (αὐδή) e in particolare quella del τύμπανον (cf. e.g. Pind. *Pae.* 3,94 Rutherford χαλκ]έοπ' αὐλῶν ὀμφάν, Nonn. *D.* XIII 509s. καὶ κτύπον ἀμφιπλήγα βαρυσμαράγων ἀπὸ χειρῶν χαλκείοις πατάγοισιν ἐμυκήσαντο βοεῖαι, citati *ibid.*), l'espressione χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν è da considerarsi apposizione di τύπανα, e il τε come particella che collega «appositionally related ideas» (Denniston, *GP*² 291 e 502): si può rendere dunque con «il suono ctonio di bronzo, il timpano di pelle tesa». Barker (*GMW* I 76 n. 93) pensa invece che si tratti dei κρόταλα bronzei (vd. e.g. Eur. *Cy.* 205 e cf. West, *AGM* 125). Se si accetta l'interpretazione di Kannicht resta comunque non del tutto comprensibile come χαλκοῦ possa definire il suono grave

dei timpani, se *e.g.* in Leonid. *AP* VI 4s. l'espressione χαλκοτύπος μανίη è apposizione di κύμβαλα ὀξύφθογγα. Non è chiaro, insomma, come un suono bronzo/di bronzo possa essere sia acuto (κύμβαλα) sia grave (τύμπανα). Rimane inoltre inspiegato da chi la dea riceva l'aulo³⁸⁹. Si può allora ipotizzare che sia possibile applicare al τύμπανον un suono bronzo in quanto esso sarebbe eventualmente provvisto di sonagli³⁹⁰, oppure che con la prima espressione si possa definire il suono dell'aulo portato anch'esso da Afrodite (cf. Pind. *Pae.* 3,94 Rutherford cit. *supra*), visto che poi la *Meter* lo prende in mano (si usa il verbo δέχομαι, 'ricevere, accettare'). È vero, però, che anche nella narrazione eziologica di *Ba.* 123ss. l'aulo è presentato come strumento dionisiaco di invenzione 'precedente' al τύμπανον (cf. *supra*)³⁹¹.

c) I suoni della natura, quelli strumentali e gli elementi coreutici attraversano tutto lo stasimo, la musica non segna solo il momento culminante della vicenda mitica narrata, ma è l'elemento da cui è pervasa l'intera ode. La musica che accompagna il dolore della *Meter* (cf. v. 1305 βαρύβρομόν τε κῦμ' ἄλιον, vv. 1308s. κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον / ἰέντα κέλαδον ἀνεβόα e i movimenti descritti come vv. 1301s. δρομάδι κώ-/λω e vv. 1319s. δρομαῖον ... πολυπλάνητον ... πόνον) e quella che lo cura (cf. v. 1351 βαρύβρομον αὐλὸν e vv. 1362-1365 ῥόμβου θ' εἰλισσομένα / κύκλιος ἔνοσις αἰθερία / βακχεύουσά τ' ἔθειρα Βρομί-/ω καὶ παννυχίδες θεᾶς) sono affini, di tipo orgiastico, cosa che fa pensare alla descrizione di una musicoterapia 'omeopatica' del rituale bacchico-entusiastico³⁹² (stato eccitato curato da musica e danza eccitanti). Certamente l'insistenza sui suoni³⁹³ (oltre che sui movimenti rapidi e frenetici) può veicolare l'idea di quello che è uno degli elementi più importanti della *trance* – di quello stato che Plat. *Phaedr.* 265a-b definisce μανία³⁹⁴ teletica o rituale³⁹⁵. A conclusione della vicenda della *Meter* e dell'esaltazione del potere del timpano e dell'aulo, è evidente la celebrazione dei riti di Bromio, strettamente connessi a quelli metroaci (cf. vv. 1358-1365). Come nel primo stasimo l'invocazione al lamentoso usignolo avrà evocato nello spettatore il suono dell'aulo in scena, così si può ipotizzare

³⁸⁹ Kannicht (1969, 353) pensa che sia una conseguenza del modo di narrare una vicenda mitica unendo il patrimonio delle due dee e che l'autore intende affermare l'ingresso dell'aulo nel culto della *Meter*.

³⁹⁰ Cf. Lavecchia 2000, 147 (in forma interrogativa). Per fonti iconografiche vd. *ibid.* n. 186.

³⁹¹ Forse troppo azzardata l'interpretazione di Martinelli (1978, 367), che afferma: «la dea [...] accoglie dalle altre dee il flauto βαρύβρομος: c'è posto dunque anche qui per l'eziologia di un altro strumento». Si può ritenere con sicurezza che si narri l'eziologia del τύμπανον, ma l'aulo non è presentato come *proton eureka*; semmai si narra la sua introduzione nel rito metroaco.

³⁹² È opportuno ricordare, inoltre, che lo stasimo era accompagnato dall'aulo, dall'inizio luttuoso fino alla fine gioiosa in cui la dea impugna ridendo proprio l'aulo.

³⁹³ Si noti anche l'insistenza su certe figure di suono nel lessico che descrive la musica e i movimenti nello stasimo: δρομάδι, βαρύβρομον, κρόταλα, βρόμια, δρομαῖον, βαρύβρομον, ῥόμβου, Βρομίω.

³⁹⁴ Per la μανία legata alla *Meter* cf. Thyill. *AP* VII 223,7 e Orph. *H.* 31,5, dove la *Meter* è detta ὀρειομανής.

³⁹⁵ Cf. *supra* pp. 79s.

che il pubblico del V secolo fosse indotto a pensare alla musica della tragedia, del contesto, quindi, in cui è intonato lo stasimo (un contesto dionisiaco e accompagnato dalla melodia dell'aulo) e insieme al potere della musica orgiastica che conoscevano dai riti musicoterapici dell'epoca.

d) Il rimprovero mosso a Elena ai vv. 1353-1357 e 1366-1368 è riferito specificamente a una sua omissione nei confronti della *Meter* e dei suoi riti, che sono appena stati evocati – e il cui *aition* è stato appena descritto – e dei quali è esaltato il potere in termini bacchici (si celebra il potere del rombo, delle nebridi, dei narteci, delle chiome sciolte nell'aria in preda al furore dei riti in onore di Bromio e insieme le celebrazioni notturne della dea). L'interpretazione dello stasimo in chiave musicoterapica sarebbe rafforzata anche dalla già citata ipotesi di Kannicht (1969, 334s.), che legge nel rimprovero mosso a Elena la contrapposizione della δύναμις divina all'αὔχης pericolosamente autarchica di Elena, che si preclude i vantaggi dei riti orgiastici, sebbene l'idea dello studioso tedesco che l'ammonimento sia generico non convince³⁹⁶: l'ammonimento parrebbe invece specifico (il Coro la rimprovera direttamente), anche se purtroppo sembra che si debba ancora rintracciare un legame preciso con Elena e col dramma in particolare³⁹⁷. In esso e in tutte le odi si sottolinea la crudeltà di Afrodite e il dolore di Elena e di tutti coloro che hanno subito le conseguenze della guerra di Troia; si può dunque ipotizzare che il Coro intenda proporre un rimedio che proprio gli dèi (tra cui Afrodite stessa) forniscono contro i mali e che la protagonista ha rifiutato o trascurato.

e) È opportuno constatare che lo stasimo presenta molteplici echi (per es. la somiglianza tra Elena e Persefone³⁹⁸ e Demetra, e in generale le connessioni col mondo infero³⁹⁹, i

³⁹⁶ Alla tesi dell'ammonimento 'generico', avanzata da Kannicht (1969, 334s.), si può obiettare che qui non avviene come, ad esempio, nelle *Baccanti*, dove il Coro e altri personaggi esprimono chiaramente teorizzazioni universali sul rapporto uomo-Dio e, soprattutto, sull'atteggiamento verso la *dynamis* dionisiaca, peraltro affini al messaggio che Kannicht legge nello stasimo dell'*Elena* (cf. e.g. vv. 71-82, con l'esaltazione della (con)fusione dell'individualità nel gruppo dei fedeli e il godimento che deriva dalla partecipazione, 386-401, 425-433, 882-896). Cf. Di Benedetto 2007, 353. Qui, invece, pare esservi *in primis* un aggancio con la vicenda drammatica e/o con il personaggio di Elena.

³⁹⁷ Barker (2007, 15), che, come si è detto a proposito del primo stasimo (cf. *supra* p. 74), sottolinea come Elena esprima il desiderio di liberazione dalle sofferenze attraverso una metamorfosi (vv. 375ss.), proprio perché è il suo corpo la causa dei suoi mali, omette di notare che alla fine del secondo stasimo l'oscuro rimprovero di aver pensato solo alla bellezza (la causa materiale del suo dolore) può alludere al fatto che è proprio la musica orgiastico-misterica che può darle quella liberazione che ella cercava. Troia è un elemento che sembra connettere l'Elena del dramma e la *Meter* (cf. Soph. *Ph.* 395, dove i marinai ricordano che invocavano la *Meter* a Troia: σὲ καχεῖ, μάτερ πότνι', ἐπηυδόμαν), ma l'ipotesi di una mancanza di Elena rispetto al culto troiano della *Meter* non trova conferme nel resto del dramma.

³⁹⁸ Segal (1986, 249ss.) pensa che il secondo stasimo sia «the mirror image of the parade» e che, riprendendo il motivo di Persefone, rifletta il cambiamento che intanto è avvenuto nel corso del dramma. Ritene centrale il tema della rinascita (che egli riconosce anche nell'insistente ricorrenza della χάρις di

rapporti tra la vicenda di Elena e il monte Ida⁴⁰⁰, il viaggio in mare⁴⁰¹), messi in luce dagli studiosi, che lo rendono ben inserito – al contrario di quello che si è sostenuto per anni – nel tessuto del dramma, ma il tema del lamento, insieme alla musica orgiastica come cura del dolore, pare centrale e connesso con il tema della parodo, in cui Elena all’inizio del *kommos* con il Coro invocava l’aiuto delle Sirene, e del primo stasimo, in cui il Coro chiama in aiuto l’usignolo dal melodioso canto trenodico per intonare un’ode luttuosa. La centralità di tale tema è confermata dalla *novità mitica* che Euripide presenta, e la novità consiste nel potere musicoterapico dei riti orgiastici connessi alla *Meter* e a Dioniso e attestati nella realtà storico-religiosa contemporanea di V secolo.

Se nell’*Elena* si può solo ipotizzare che fossero presenti in scena anche strumenti a percussione tipicamente orgiastici, oltre all’aulo, nell’*Ipsipile* si può affermare con una certa sicurezza che la protagonista li suonasse in scena in accompagnamento al proprio canto, così come il Coro delle *Baccanti* suona i timpani durante la parodo (cf. *supra* p. 92). Il suono dei crotali dionisiaci serve per far addormentare il piccolo Ofelte, quindi è presentato in un certo senso come ‘musicoterapico’, e infatti si dice che serve a procurare ὕπνος, χάρις ο θεραπεύματα (vv. 194-201): ἰδοὺ κτύπος ὅδε κορτάλων⁴⁰² / < >⁴⁰³ οὐ τάδε πήνας, οὐ

Elena), ma le sue affermazioni non sembrano avere validi fondamenti nel testo: nella parodo non si pone in risalto il rapimento di Persefone, né tantomeno si allude a una sua imminente risalita nel mondo dei vivi; nel secondo stasimo il «main point» non sembra affatto essere il ritorno di Persefone e la rinnovata gioia della natura.

³⁹⁹ Cf. Jesi 1965.

⁴⁰⁰ Vd. Scott (1909, 169), che però connette Elena e l’Ida in particolare attraverso la figura di Paride, l’origine dei mali di Elena. Rehm (1994, 122) accenna alla presenza dell’Ida che richiama il lutto delle madri troiane per i morti in guerra, ma non lo sviluppa rispetto al dolore, all’infelicità di Elena, ribadita molte volte nel dramma, proprio in connessione con Troia (con i lutti che ne seguirono e con Cipride messa sotto accusa): vv. 196ss., 362ss., 1113ss. A sostegno dell’interpretazione che preferisco va dunque anche la presenza dell’Ida come luogo che richiama i lutti di Troia e la descrizione della *Meter* che piange stremata sul monte come figura che ricorda il dolore vissuto da Elena.

⁴⁰¹ Cf. Cerri (1987, 209), che ritiene significativa la presenza della *Meter*, che ha un legame con il mare e un ruolo protettivo rispetto ai naviganti (cf. anche Ap. Rh. I 1092ss.), proprio ora che Elena sta per affrontare il viaggio di fuga dall’Egitto.

⁴⁰² κορτάλων Maas 1914, 159 (= Maas 1973, 203s.) : κορτάλων II. Maas corregge anche per ragioni metriche, pensando che il verso (— — — — —) debba essere in responsione con 258 Ἀσιὰδ’ ἔλεγον ἰήιον, ma che le due sezioni liriche intonate da Ipsipile siano in responsione è stato smentito da Diggle 1995 (cf. anche Kannicht 2004, II 748 e Battezzato 2005a, 173-179). Maas, però, fonda la sua correzione anche su *Et. Sym.* V ap. Gaisford 1517d *ad Et. M.* 531,39 κόρταλος· σημαίνει τὸν κρότον τῆς ἰψυχῆς (Υψιπύλης Maas).

⁴⁰³ Che manchi un verso, corrispondente al v. 195, è certo dall’indicazione ἄν(ω) alla fine del rigo precedente, che rimanda al verso che era aggiunto nel margine superiore (cf. Cockle 1987, 145). Si può supporre che Ipsipile dica che lei stessa li tiene in mano o li fa risuonare, oppure, più probabilmente, che descriva brevemente la ‘melodia’ dei crotali stessi e insieme della propria voce, in forma di ninna-nanna (effettivamente la protagonista sta cantando). Quest’ultima ipotesi sembra verosimile sulla base dei versi successivi (in particolare il v. 201 τάδε μελωδὸς αὐδᾶ). Al nominare lo κτύπος dei crotali il metro passa

τάδε κερκίδος / ἱστοτόνου παραμύθια Λήμνια / Μοῦσα θέλει με κρέκειν, ὅ τι δ' εἰς ὕπνον / ἢ χάριν ἢ θεραπείατα πρόσφορα / [π]αιδὶ πρέπει νεαρῷ / τάδε μελωδὸς αὐδῶ, «ecco qui il suono dei crotali! (...) Queste non sono consolazioni lemnie⁴⁰⁴, che alleviano la fatica della tessitura e della spola tesa sul telaio, che la Musa vuole che io faccia risuonare, ma ciò che è adatto a un bambino piccolo, per farlo addormentare, per fargli piacere o per curarlo in modo adatto, questo io canto, melodiosa». Una corretta interpretazione di questi versi è stata data da Battezzato (2005b, 182-186, nello studio già citato *supra* a proposito dei vv. 311-318), che, riprendendo Grenfell-Hunt (1908, 85), dimostra come τάδε non significhi 'qui' (cf. e.g. Bond 1963, 65), ma sia il complemento oggetto del verbo e si riferisca al suono dei crotali menzionato precedentemente (interpretazione che si desume anche dalla traduzione di Collard-Cropp-Gibert 2004, 191; cf. p. 231). Lo studioso vede un riferimento agli strumenti anche nei versi immediatamente precedenti (vv. 189-193), dove si legge [......]...χον ὥς ἐνόπτρου / [......]οφαῖ τιν' αὐγὰν / [......] αὔξημα τὸ σὸν / [...] μνήσωμαι, τέκνον, εὐ-/ωποῖς ἢ θεραπείαις: verosimilmente sono dei crotali di bronzo a essere paragonati a uno specchio⁴⁰⁵, per lo splendore simile all'oro o, a mio parere meno probabilmente, perché effettivamente d'oro (Battezzato propone ὥς ἐνόπτρου [χρυσε]οφαῖ τιν' αὐγὰν oppure ὥς ἐνόπτρου ἐς [χρυσ]οφαῖ τιν' αὐγὰν)⁴⁰⁶. È interessante che il poeta presenti i κρόταλα orgiastico-dionisiaci in mano alla protagonista come strumento opportuno (cf. v. 200 πρέπει) per indurre il sonno, dare χάρις e prendersi cura del bambino (si noti l'insistenza sulle cure: θεραπείαις al v. 193 e θεραπείατα al v. 199)⁴⁰⁷; l'insolita scena e in particolare la scelta dello strumento materialmente presente doveva aver colpito il pubblico⁴⁰⁸, se Aristofane

da eolico a giambico (2ia), per poi mutare in ritmo dattilico (4alcm, hem, ith) quando la protagonista formula la sua riflessione metaletteraria/musicale.

⁴⁰⁴ Per l'ambiguità dell'espressione παραμύθια Λήμνια, vd. *supra* p. 52 n. 176.

⁴⁰⁵ Gli altri commentatori pensano o allo specchio usato come gioco, come distrazione per il bambino, o, prevalentemente, agli occhi del piccolo paragonati allo splendore dello specchio (cf. le due proposte già in Italie 1923, 9).

⁴⁰⁶ Battezzato (2005b, 172) cita *Mel. adesp. PMG* 955,3s. (da un canto in onore di Artemide) χρυσοφανία† [-φάεννα Bergk] / κρέμβαλα χαλκοπάραια.

⁴⁰⁷ Interessante risulta il confronto col già citato (cf. p. 20) Plat. *Leg.* 790d2-791b1, dove si paragona l'effetto della χίνης delle balie che cullano i bimbi incantandoli (καταυλεῖν) a quella psicoterapica dei riti coribantici. In entrambi i casi il movimento associato alla musica cura un'agitazione interna.

⁴⁰⁸ I κρόταλα sono strumenti da accompagnamento (di lire o auli) prevalentemente femminili (vd. però e.g. Paquette 1984, IXb e P1) e tipici dei culti orgiastici, ma si trovano nell'iconografia anche suonati dalle Muse che accompagnano Apollo citaredo ed Hermes da Zeus (Anfora a figure nere, Copenhagen inv. 3241; cf. Wegner 1949, 62s. e tav. 28a). Come sostiene West (*AGM* 123), erano tipici dei contesti

attribuirà i crotali alla Musa euripidea (*Ra.* 1305-1307): ποῦ ὅστιν ἢ τοῖς ὀστράκοις⁴⁰⁹ / αὕτη κροτοῦσα; δεῦρο, Μοῦσ' Εὐριπίδου, / πρὸς ἥνπερ ἐπιτήδεια τάδ' ἔστ' ᾔδειν μέλη (cf. *schol. ad l.*)⁴¹⁰.

Nella parodo delle *Baccanti*, come si è detto sopra, si celebra in modo affine al secondo stasimo dell'*Elena* l'invenzione del τύμπανον, anche qui associato all'aulo. Una dichiarazione esplicita della 'musicoterapia' dionisiaca si troverà poi nel primo stasimo del dramma postumo, un'ode in cui si esalta l'aspetto gioioso e pacifico del dionisismo, non più nel momento dell'esperienza mistico-orgiastica come nella parodo, ma nella quotidianità del vivere⁴¹¹. A questi piaceri hanno accesso, senza distinzioni (cf. vv. 421s.), tutti coloro che hanno fede e onorano il dio (vv. 379-385)⁴¹²: ὃς τάδ' ἔχει, / θιασεύειν τε χοροῖς / μετὰ τ' αὐλοῦ γελάσαι / ἀποπαῦσαί τε μερίμνας, / ὅποταν βότρυος ἔλθῃ / γάνος ἐν δαιτὶ θεῶν, κισ-/σοφόροις δ' ἐν θαλίαις ἀν-/δράσι κρατὴρ ὕπνον ἀμφιβάλλῃ, «a lui queste cose competono: congregare il tiaso⁴¹³ tra le danze, ridere al suono dell'aulo e far cessare gli affanni, quando nel convito per gli dèi giunga il liquido splendore del grappolo, e nelle feste ornate d'edera il cratere avvolga gli uomini con il sonno». Dioniso ha il potere di generare lo stesso effetto, il riso (γελάσαι), che nello specifico la musica orgiastica, e in particolare il τύμπανον,

popolari festivi piuttosto che del teatro, dei contesti professionali e cultuali, sebbene affermati nel culto dionisiaco e metroaco.

⁴⁰⁹ Secondo Battezzato (*ibid.*), «è probabile che Aristofane, [...] per ridicolizzare Euripide, sostituisse un materiale prezioso con uno umile».

⁴¹⁰ Il fr. 769 K. è costituito da τῆς κροταλισίας, che può essere una definizione di Ipsipile presente nel dramma euripideo o un'altra parodia aristofanea di Euripide. Il frammento proviene da Phot. κ 1111 Th. κροταλίζειν· οὐ διὰ τῶν χειρῶν κροτεῖν, ἀλλὰ διὰ κροτάλου· τῆς κροταλισίας, ὡς Ἐὐριπίδης φησὶν ὁ κωμικὸς περὶ τῆς Ὑψιπύλης λέγων. Cf. tutte le proposte interpretative nell'apparato di Kannicht *ad l.*, di cui la più convincente è forse quella di Wilamowitz ms.: ... ὡς {Εὐριπίδης} φησὶν ὁ κωμικὸς περὶ τῆς Ὑψιπύλης λέγων (non nelle *Rane*, ma in una commedia non superstita).

⁴¹¹ Cf. e.g. Di Benedetto 2007, 106. Per il rapporto di Dioniso e del dionisismo con i cittadini della *polis* nelle *Baccanti*, vd. *ibid.* 110-113.

⁴¹² «Here at last the Bacchants touch on what would seem to be [...] Euripides' clearest statement on the meaning of true piety: it is a fundamental openness and tolerance of an experience that is linked, as Teiresias had already hinted, with the very forces of nature and is close to the spontaneous movements of the heart of man. But this attitude of acceptance is in itself a divine gift; and the god hates those who seem inclined to reject it out of "cleverness" or a feeling of superiority» (Musurillo 1966, 304).

⁴¹³ Cf. v. 75 θιασεύεται ψυχάν e Dodds 1960, *ad l.* Meno convincente pare la scelta di Roux 1972, 377s. (seguita da Seaford 2001, 183), che preferisce interpretare il verbo come intransitivo, «accomplir l'acte propre à la fonction de thiasote dans les chœurs», in quanto Dioniso è il tiasiota per eccellenza. In questi versi si elencano, però, le prerogative, le funzioni del dio (come di consueto negli inni) specialmente rispetto ai fedeli, agli uomini, e quindi pare più appropriato, anche sulla base del sopraccitato v. 75, interpretare il verbo in senso transitivo (cf. LSJ⁹ 801: «initiate into the θίασος»).

avevano provocato sulla *Meter* nell'*Elena*: la musica orgiastica è uno dei mezzi con cui il dio 'ridente'⁴¹⁴ fa cessare le sofferenze e trasforma il pianto in riso.

La vicenda delle *Baccanti* però, come è noto, mette in luce la duplicità, l'ambiguità potenzialmente pericolosa insita in Dioniso e nel dionisismo⁴¹⁵, qualora il cittadino vi opponga una οὐχ ὁσία ὕβρις (vv. 374s.), e il premio che otterrà la 'menade' Agave, colpevole di non aver riconosciuto Dioniso come dio e ignara cacciatrice del figlio ὕβριστης, non sarà il riso gioioso dei cori che fanno cessare le sofferenze, ma una vittoria di lacrime, come dichiara il messaggero: *Ba.* 1144-1147 χωρεῖ δὲ θήρα δυσπότμω γαυρουμένη / τειχέων ἔσω τῶνδ', ἀνακαλοῦσα Βάκχιον / τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας, / τὸν καλλίνικον, ᾧ δάκρυα νικηφορεῖ, «sta arrivando fiera della sua preda sventurata, qua dentro le mura, e invoca Bacco, come compagno di caccia, compagno della cattura, il glorioso vincitore: ma lacrime gli riporta in premio». Anche il Coro subito dopo – conscio della 'vittoria' di Dioniso ma colto da pietà per la casa reale investita dalla sciagura e, in particolare, per Cadmo (cf. vv. 1327s. τὸ μὲν σὸν ἀλγῶ, Κάδμε· σὸς δ' ἔχει δίκην / παῖς παιδὸς ἀξίαν μὲν, ἀλγεινὴν δὲ σοί)⁴¹⁶ – userà un'espressione tristemente duplice: *Ba.* 1153s. ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον, / ἀναβοάσωμεν ξυμφορὰν, «celebriamo con la danza Bacco, alto gridiamo la sciagura»⁴¹⁷. Come sostiene Segal (1994, 13), «on the one hand, the menads share the

⁴¹⁴ Cf. *Ba.* 439 γελῶν e 1021 γελῶν πρόσωπον, un riso, in questo caso, molto ambiguo. Dioniso è anche detto ἄγγελος εὐφροσύνης in Nonn. *D.* VIII 32.

⁴¹⁵ Cf. Segal (1982, 70-77), che individua gli aspetti negativi, violenti nella seconda parte del dramma corrispondenti o, meglio, contrapposti, a quelli positivi esaltati specialmente nella parodo e nel primo stasimo. In generale vd. Seaford 2001, 30-52, soprattutto pp. 31s. sulla duplicità del dio stesso, pp. 42-44 sulla fusione degli opposti nel rito, pp. 45-48 per alcune proposte interpretative di quella che l'autore definisce un'«aetiological crisis». Lo studioso riconosce un «tragic paradox» nelle *Baccanti*, ma lo considera risolto «in favour of the communality represented by the god, in benefit for the polis» (la stessa morte di Penteo, 'cattivo cittadino', è letta come la morte del capro espiatorio, del tiranno tebano a cui sarebbero attribuiti i sentimenti ambivalenti che i cittadini di V secolo provarono rispetto ai culti orientali di recente introduzione). Una visione del finale del dramma in parte diversa ha Di Benedetto (2007, 159-163), che riconosce nel quinto stasimo una tonalità ossimorica, con «la funzione di scandagliare una realtà profonda, per rivelare aspetti contrastanti che ora nella parte finale della tragedia impongono [...] la loro compresenza, uno stare insieme forzato, e non per bizzarria escogitatrice del creatore del testo poetico». La lettura di Segal (1999/2000, 289-291) è altrettanto problematica: l'epifania di Dioniso alla fine appare come tragica *anagnorisis*, e nella versione tragica del mito di resistenza dionisiaco «the emphasis is on the suffering of the mortals rather than the triumph of the god». Il finale, insomma, esalterebbe il potere del dio ma solleva domande sulla sua natura di dio vendicativo. Del resto, come osserva lo studioso in un altro contributo (1996, 161), «ritual closure does not necessarily mean complete resolution of the conflicts raised by the play».

⁴¹⁶ Sulla posizione particolare del Coro di straniere seguaci di Dioniso rispetto a Tebe e alla famiglia reale nelle *Baccanti* si veda Segal 1997. Si noti che Cadmo stesso aveva detto nei versi immediatamente precedenti, a conclusione della sua *rhesis* sulla rovina che ha coinvolto tutti per colpa dell'empietà di Penteo e delle sorelle di Semele, tra cui Agave (vv. 1325s.): εἰ δ' ἔστιν ὅστις δαϊμόνων ὑπερφρονεῖ, / ἔς τοῦδ' ἀθρήσας θάνατον ἡγείσθω θεοῦς.

⁴¹⁷ La traduzione è di Di Benedetto 2007.

mad Agave's joy in the victorious 'hunt' [...] but, on the other hand, their song intervenes structurally at just the point where, in a 'normal' tragedy, one would expect an ode of lamentation» (cf. i versi ossimorici 1160-1162: τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε / ἐς γόον, ἐς δάκρυα)⁴¹⁸. Nel finale la madre in lutto, mentre lascia la città, rifiuta, più tristemente rispetto alla rinuncia di Antigone nel finale delle *Fenicie*, gli ὄργια sul Citerone (vv. 1381-1387): ἄγετ' ὦ πομποί⁴¹⁹ με κασιγνήτας / ἴνα συμφυγάδας ληψόμεθ' οἰκτράς. / ἔλθοιμι δ' ὅπου / μήτε Κιθαιρῶν <~>⁴²⁰ μιαιρὸς / μήτε Κιθαιρῶν ὅσσοισιν ἐγώ, / μηδ' ὅθι θύρσου μνήμ⁴²¹ ἀνάκειται· βᾶκχαις δ' ἄλλαισι μέλοιεν, «portatemi, mie guide, dalle sorelle, così che misere le prendiamo come compagne d'esilio. Che io giunga dove né il Citerone <veda me?>, l'immondo, né io con i miei occhi il Citerone, e neppure dove sia consacrata la memoria del tirso: ad altre stia a cuore fare le baccanti». Mentre Antigone sembrava conservare un ricordo felice delle sue oribasi, Agave, che ha sperimentato il lato vendicativo di Dioniso, vuole cancellare qualsiasi visione che le possa suscitare la memoria di quei riti e lascia quei luoghi e quelle pratiche ad altre che intendano partecipare davvero ai riti bacchici. Nelle *Baccanti* sembra esserci, dunque, un'evoluzione interna, che mette in luce la duplicità del dionisismo (e della sua musica) qualora i cittadini non onorino il dio e rifiutino di celebrare il suo culto; il contrasto risulta evidente anche per il Coro di seguaci del dio e per Agave vittima della vendetta, che alla fine del dramma rimangono attoniti⁴²²: mentre nella prima parte della tragedia la musica orgiastica tipica del dionisismo è celebrata, come nell'*Elena*, anche per il suo potere rispetto ai dolori, nel finale, dopo la drammatica punizione inflitta dal dio a Penteo, emerge con evidenza il contrasto tra eccitamento bacchico e dolore (tradizionalmente espresso a questo punto del dramma con il modulo del lamento funebre)⁴²³. La musica dionisiaca potrebbe

⁴¹⁸ Non sembra convincente, d'altro canto, l'idea di Segal (1994) per cui si intenderebbe mostrare così l'affinità tra l'esaltazione, l'eccitamento menadico e il lutto, le lamentazioni femminili.

⁴¹⁹ Cf. tra gli altri Dodds 1960, 242 (*pace* Roux 1972, 629), che giustamente ritiene che le πομποί non siano le baccanti del Coro ma donne tebane. Di Benedetto (2007, 504) ipotizza che siano cittadine sopraggiunte nel momento del seppellimento di Penteo (nella lacuna *post* v. 1329).

⁴²⁰ <μ' ἐσίδοι> Musgrave (*post* μιαιρὸς) : <ἔμ' ἴδοι> Kirchoff.

⁴²¹ Cf. Kalke (1985, 420s.), che osserva che μνήμα è usato in Euripide per indicare «a tomb or a memorial to someone dead» e che quindi l'espressione θύρσου μνήμα «suggests a memorial to Pentheus, a reminder to Agave of her son, who himself became the crown on her thyrsus».

⁴²² Si noti che il Coro non interviene più dopo i vv. 1327s. sopracitati, dove esprime compassione per Cadmo.

⁴²³ Segal (1999/2000, 291) osserva: «the joyful, exuberant side of Dionysiac worship described in the odes of the first half of the play – the participation in the vital energies of nature and the mood of liberation and ecstasy in the trilling rhythms of Dionysiac song and dance – keeps retreating further into the background as the play goes on».

esprimere ora solo la gioia della vittoria sull'ὕβριστης, ma la vittoria consiste in δάκρυα per il resto della casa reale (come dice il messaggero e ripete il Coro)⁴²⁴, e il Coro e soprattutto Agave non possono trovare alcun sollievo nel dionisismo. La tragedia si conclude con la separazione tra Cadmo e Agave. Ha ragione Di Benedetto (2007, 172s.) quando sostiene che non vi è un attacco a Dioniso, né un rifiuto del dionisismo⁴²⁵; gli aspetti benefici esaltati nella prima parte del dramma rimangono, non sono negati o dimenticati, ma nel finale «tutto questo appare distante, in lontananza». Seaford (2001, 257) vede nelle parole finali di Agave l'annuncio di uno scenario *positivo* relativamente ai riti menadici a Tebe: «the play dramatizes the aetiological myth of D.'s cult at Thebes, including the maenadic rites on Kithairon» (cf. p. 252, dove motiva la sua idea sulla base del fatto che *a*) Dioniso ha annunciato questo suo intento ai vv. 39s., 46-49; *b*) molte delle tragedie euripidee terminano con la fondazione di un culto; *c*) nell'*Hypothesis* tramandata da P rr. 16s.⁴²⁶ si può leggere come proposto da Diggle Διόνυσος δὲ ἐπιφανεῖς <τελετὰς> μὲν πᾶσι παρῆγγειλεν). Segal (1997, 69) pensa, al contrario, che il finale non presenti nulla di positivo sul culto di Dioniso a Tebe nel futuro: non vi è infatti alcun tono celebrativo e l'assenza di un Coro simpatetico accentua la sensazione di disperato dolore. Le motivazioni di Segal, per quanto fondate, non paiono però ragioni sufficienti per negare che sia annunciato il futuro culto di Dioniso e i suoi riti a Tebe. Pare ben fondata, invece, l'osservazione di Di Benedetto (1991, 35), che ritiene che nel finale delle *Baccanti* «l'accento batte sulla disperazione di tutti e due [Agave e Cadmo], ma in più c'è il dato, sorprendentemente nuovo, che il padre non può aiutare sua figlia. Agave chiede a Cadmo dove deve andare una volta scacciata dalla sua patria. E Cadmo risponde (v. 1367): “Non lo so, o figlia: di poco aiuto ti è tuo padre”». Come si è accennato, il finale delle *Fenicie* presenta affinità con quello del dramma postumo, ma si notano anche differenze che testimoniano il diverso valore del dionisismo nella vicenda delle *Baccanti*. A conclusione delle *Fenicie*

⁴²⁴ Segal (1994, 16s.) osserva che Euripide non sceglie neanche la forma tradizionale del lamento a concludere la dolorosa vicenda: all'eccitato scambio di battute tra le gioiose (ma consapevoli) menadi del Coro e l'inconsapevole assassina Agave, che rovescia il modulo del lamento antifonale attore-Coro, segue la grottesca *compositio membrorum* da parte di colei che ha compiuto lo *sparagmos* e un lamento di Cadmo per Penteo (vv. 1305ss.) che suona quasi parodico come *epitaphios logos*.

⁴²⁵ Non pare opportuno concordare con la lettura di Dodds (1960, xlii e xlv-xlvii), secondo cui le simpatie del pubblico nel finale passerebbero tutte alle vittime del dio (sebbene lo studioso non sostenga che Euripide intenda mettere in cattiva luce Dioniso e il dionisismo). Secondo Seaford (2001, 242) il pubblico fu sicuramente più impressionato dalla necessità di onorare Dioniso. Importanti in questo senso paiono i vv. 1325s. εἰ δ' ἔστιν ὅστις δαϊμόνων ὑπερφρονεῖ, / ἐς τοῦδ' ἀθρήσας θάνατον ἡγήσθω θεός.

⁴²⁶ Seaford sbaglia a considerare rr. 16s. come trasmessi da P. Oxy. 4017, che al contrario conserva solo rr. 1-7 dell'*Hypothesis*.

c'è sì la disperazione di padre e figlia, ma Edipo fornisce dei consigli ad Antigone in lutto rispetto alla cura del dolore, di pronunciare tradizionali lamenti e poi di recarsi sul Citerone per riti bacchici (che, dunque, considera appropriati in una condizione di terribile sofferenza); Antigone ricorda ancora con piacere la sua esperienza di menade sul Citerone, sebbene constati che essa sia stata una *χάρις ἁχάριτος* (è una riflessione amara rispetto agli dèi a conclusione del dramma di chi ha sofferto molteplici lutti in famiglia); padre e figlia, infine, riescono però a trovare un sostegno nell'affetto che li unisce. Nelle *Baccanti*, invece, non c'è soluzione al dolore, né di tipo 'musicoterapico' (il potere rasserenante della musica orgiastico-dionisiaca, esaltato nella parodo e nel primo stasimo non ha efficacia contro il dolore di Agave e di Cadmo e non può trovare posto di fronte a una vittoria di lacrime e neanche sulla bocca del Coro di baccanti), ma neppure affettivo (Agave è sola, non sa dove si dirigerà e neppure il padre è in grado di consigliarla o guidarla). La donna, rea di non aver riconosciuto la *δύναμις* divina di Dioniso, è vittima di una sofferenza più drammatica – da parte del dio – di quella di Antigone ed esprime quindi il suo rifiuto totale del menadismo, che non può in alcun modo considerare una *χάρις*, in quanto nei riti ella si è tragicamente trasformata in assassina del figlio.

Euripide, in conclusione, propone una terapia del dolore attraverso la musica dei riti orgiastico-dionisiaci, presentata nel secondo stasimo dell'*Elena* come cura delle pene della *Meter* in lutto (dei cui *orgia* si narra così, in modo originale, l'*aition*) e inserita a conclusione di una riflessione sulla reazione al dolore, sul lamento e sulla cura delle sofferenze che percorre tutto il dramma di Elena. Come nel caso della parodo e del primo stasimo, in cui Elena e il Coro cercavano l'aiuto e l'accompagnamento rispettivamente delle Sirene, esperte 'musiciste trenodiche', e del virtuoso usignolo per la difficile *performance* di lamento, non si tratta solo di una riflessione metamusicale, e in particolare metatrenodica, ma anche metateatrale: lo stasimo è infatti contraddistinto da uno spiccato mimetismo ed è ricco di lessico sonoro che esprime tanto la frenesia della madre in lutto, quanto la cura 'orgiastica' del suo dolore (facendo pensare a una 'musicoterapia omeopatica'), e lo strumento che la *Meter* accoglie sciogliendosi finalmente in un sorriso è l'aulo, l'*organon* che accompagna lo stasimo. Lo spettatore, dunque, avrà pensato non solo al potere dei rituali musicoterapici dell'epoca, come quelli coribantici, ma anche alla musica della tragedia e soprattutto di questo stasimo. Nell'*Ipsipile*, come si è visto, sono addirittura portati in scena i *κρόταλα* e presentati

dalla protagonista – in associazione al suo canto – come strumento terapeutico (cf. v. 199 *θεραπεύματα*) in grado di fornire *χάρις* e nella parodo delle *Baccanti*, in cui si celebra, come nell'*Elena*, il *τύμπανον* associato all'aulo, i due strumenti dionisiaci sono suonati in scena rispettivamente dal Coro e dall'auleta. Nella tragedia postuma Euripide sembra da un lato esaltare la *δύναμις* dei riti e della musica dionisiaca, in grado di portare a uno stato di *trance* chi si fonde nel tiaso e di rasserenare nella vita quotidiana tutti gli uomini *hosioi* (parodo e primo stasimo), dall'altro mostrare invece che, rispetto al dolore di chi ha sperimentato il dionisismo 'negativo', perché si è opposto al dio, non esiste alcuna cura, ma una desolante solitudine, priva di affetti e di consolazione.

Natura e musica

Θαυμάσια που τρέχει ο ουρανός,
αν κρίνεις απ'τα σύννεφα.
(Οδυσσέας Ελύτης)

Mimesi e choreia

Nel dettagliato studio della «later Euripidean music» Eric Csapo (1999/2000, 419-424) ha rilevato la tendenza della lingua delle sezioni meliche (corali, ma anche monodiche) del teatro euripideo a evocare indirettamente musica e danza. Si tratta di descrizioni di elementi naturali, del loro suono e movimento, spesso ridondanti e riecheggiate a breve distanza, che paiono avere una «mimetic resonance in the dance». Lo studioso si spinge oltre affermando, sulla scia di Borthwick (1968 e 1994), che molte di queste voci sono «*voces propriae* for circular dance» e che quindi richiamano in particolar modo la danza culturale dionisiaca tradizionale¹.

La tesi dell'evocazione di musica e danza per mezzo dell'immaginario naturale – di una natura che danza e 'fa musica' – trova maggior fondamento in contesti caratterizzati da un *imagery* musicale o, più in particolare, da casi di autoreferenzialità del Coro (o, nel caso di canti monodici, del solista) o di «choral projection»². Tali elementi rafforzano l'idea di un legame tra l'immaginario naturale e la *performance*.

Come è noto, la *mousike* è una *performance* dal carattere composito, che comprende canto, musica e danza; ognuno di questi elementi contribuisce alla *mimesis* e, nel caso dello spettacolo teatrale, è curato dal drammaturgo³. Come afferma Taplin

¹ Borthwick (1968, 67s.) cita le parodie comiche di Ar. Pax 864 εὐδαιμονέστερος φανεῖ τῶν Καρκίνου στροβίλων, Av. 1379 τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς; Th 120-122 κρούματά τ' Ἀσιάδος ποδὶ / παράρυθμ' εὐρυθμα, Φρυγίων / δινεύματα (Bentley, probb. Van Leeuwen 1904, Coulon 1937, 458 : διανεύματα R) Χαρίτων e Pherecr. fr. 155,14 K.-A. Φρόνης δ' ἴδιον στροβίλον ἐμβαλὼν τινά (cf. anche Plat. Com. fr. 285 K.-A.). Id. (1994, 30-32) prende in considerazione ἐλίσσω («Lieblingswort» euripideo, secondo Wilamowitz 1909a, 368) e i suoi composti, ἔλιξ, e altri termini 'dionisiaci' quali βότρως e ἄμπελος.

² Per la definizione di «choral projection», che si adotterà spesso in questo capitolo, cf. p. 10 n. 23.

³ Non si tratta banalmente, come ipotizza Gardiner (1987, 7 n. 15), del bisogno da parte del pubblico della danza «as “a pictorial clarification” of the song». Cf. e.g. Gentili 2006, 48s.: «la *mousiké* invece per mezzo della parola, della melodia e della danza, che è una rappresentazione mimica delle azioni fondata sul ritmo, agisce attraverso l'udito e la vista, realizzando in modo dinamico e non statico il più alto grado di mimesi, ovvero una forma di spettacolo in cui tutte le Muse si adunano in una sorta di teatro totale». Lo studioso rimanda ad Arist. Quint. Mus. 56,6-57,10 W.-I., relativo agli effetti della μουσική sulla ψυχή (una teoria di derivazione damoniano-platonica), che merita di essere citato (56,24-30): μόνη δὲ μουσική

(1977, 13) «all, so far as we know, composed the music of their lyrics, devised the accompanying choreography, and supervised the production in general. This would include the over-all direction of delivery, gesture, grouping, movement, etc.». È noto che i tragediografi erano detti τραγωδοδιδάσκαλοι, si hanno testimonianze specifiche su Eschilo coreografo (cf. Ar. fr. 696 K.-A. e Chamael. fr. 41 Wehrli), sull'abilità di drammaturghi quali Tespi, Pratina e Frinico come insegnanti di danza (Ath. I 22a)⁴ e su Euripide istruttore del canto (cf. Plut. *Rect. rat. aud.* 46b)⁵. Di conseguenza, nell'accostarsi a un testo teatrale, è opportuno tenere a mente che il dramma è un'opera d'arte performativa, in atto sulla scena: come osserva Taplin (1977, 19), il critico «must ask how the performance adds to and interprets the lines, and how the words put meaning into the action». Purtroppo, nonostante i vari tentativi degli studiosi di ricostruire nel dettaglio la danza greca⁶, si ha una conoscenza dell'orchestica, specie di quella teatrale, ancora più scarsa di quella della componente musicale⁷.

Certamente la danza era caratterizzata dal mimetismo, come testimoniano già le fonti antiche (cf. Plat. *Crat.* 423a-d, *Resp.* 396b e 397a-b⁸, *Leg.* 655d, 668a-b, 795e-

καὶ λόγῳ καὶ πράξεων εἰκόσι παιδεύει, οὐδὲ ἄκινήτων οὐδὲ ἐφ' ἐνὸς σχήματος πεπηγόντων ἀλλὰ δι' ἐμψύχων, ἃ καθ' ἕκαστον (τῶν) ἀπαγγελλομένων ἐς τὸ οἰκεῖον τὴν τε μορφὴν καὶ τὴν κίνησιν μεθίστησιν. δῆλα δὲ ταῦτα καὶ τῆς τῶν παλαιῶν χορῶν ὀρχήσεως, ἧς διδάσκαλος ἡ ῥυθμική, καὶ τῶν περὶ ὑποκρίσεως τοῖς πολλοῖς συγγεγραμμένων.

⁴ Si veda il distico che Plutarco trasmette attribuendolo a Frinico (cf. Wilamowitz 1921a, 465 n. 1), che dimostra la fama di quest'ultimo come coreografo: καίτοι καὶ Φρύνιχος ὁ τῶν τραγωδιῶν ποιητῆς περὶ αὐτοῦ φησιν ὅτι “σχήματα δ' ὀρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ / κύματα ποιεῖται χεῖματι νύξ ὅλοή” (Plut. *Quaest. Conv.* 732f).

⁵ Quest'ultimo è forse un aneddoto di dubbia affidabilità, ma pare comunque testimoniare una pratica reale: che i drammaturghi fossero autori della musica delle proprie tragedie pare si possa dedurre con sicurezza, per esempio, da Ar. *Ra.* 1249-1256.

⁶ Per un'interessante rassegna degli studi relativi all'orchestica greca negli ultimi cinque secoli si veda Naerebout (1997, 3-145), corredato di una ricca bibliografia.

⁷ Per la danza a teatro le informazioni sono ancora più scarse rispetto a quelle sulle danze rituali, replicate nel corso del tempo: la *performance* teatrale di V secolo non era più conosciuta nel dettaglio già nel secolo successivo. Cf. Taplin 1977, 23: «within a century of the death of Sophocles and Euripides there had been considerable changes to the stage, the skene, machinery, masks, buskins, etc. [...]. No doubt the visual meaning of their plays, embodied in comparatively small details of gesture and movement, were disregarded along with the more obvious external features of staging». Per le fonti iconografiche sul Coro drammatico, assai limitate e scarsamente utili per i movimenti orchestici, vd. e.g. Green 1991, 33ss. e Csapo 2010, 5-12. Pare interessante notare che sebbene nel celebre cratere di Basilea del 490-480 ca. (Basel, Antikenmuseum BS 415) i sei membri maschili del Coro che danzano in formazione rettangolare e cantano all'unisono siano raffigurati nella medesima posizione (stessa ampiezza del passo, stessa posizione protesa in avanti delle braccia), nel frammento di recente pubblicazione di un cratere attico del 420 ca. rinvenuto a Olbia Pontica (Kiev, Museo dell'Accademia di Scienze, non numerato; cf. Taplin 2007, 30 fig. 9) i due membri del Coro visibili (personaggi femminili riccamente vestiti, con maschere bianche e un particolare diadema) danzano al suono dell'aulo e, forse, al battito delle mani di un fanciullo (così Froning 2002, 72, mentre secondo Csapo 2010, 8 si tratta dell'assistente dell'aula che tiene in mano «the top of one of the mouthpieces»), con movimenti differenti l'uno dall'altro.

⁸ Socrate affronta il tema dell'uso della mimesi da parte dei poeti, e dunque dell'ammissione nella città di generi mimetici quali tragedia e commedia, e di che cosa sia opportuno imitare. Considera sconvenienti

796c, 815c, 816a⁹, Arist. *Po.* 1447a¹⁰, Plut. *Quaest. conv.* 748a-c¹¹, Ath. I 21e-22a¹² e XIV 628d-e¹³; cf. anche Arist. *Quint. Mus.* 56,24-57,10 *supra* p. 112 n. 3) e come rilevato dalla critica: si vedano Koller (1954, 25ss.), Schreckenberg (1960, 81ss.), Fitton (1973, 261), Davidson (1986, 40)¹⁴, Naerebout (1997, 180, 185s.) e Pickard-

da rappresentare, ad esempio, ἵππους χρομετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους καὶ ποταμοὺς φοφοῦντας καὶ θάλατταν κυποῦσαν καὶ βροντὰς καὶ πάντα αὐτὰ τοιαῦτα (396b).

⁹ Platone dice esplicitamente (816a): διὸ μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξηργάσατο τέχνην σύμπασαν.

¹⁰ Si veda in particolare 1447a26-28: αὐτῶ δὲ τῷ ῥυθμῷ [μιμοῦνται] χωρὶς ἀρμονίας ἢ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις). Sulla mimesi in Aristotele, ma non solo, si veda Halliwell (2002, 13-22), che affronta anche il tema della difficile traduzione del termine, tradizionalmente inteso come ‘imitazione’ o ‘rappresentazione’.

¹¹ ὀρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστὶ, καὶ μάλιστα [μιμούμενα] περὶ (τὸ) τῶν ὑπορχημάτων γένος ἐν ἔργον ἀμφοτέρω τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι [...]. δηλοῖ δ’ ὁ μάλιστα καταρθωκέναι δόξας ἐν ὑπορχήμασι καὶ γεγονέναι πιθανώτατος ἑαυτοῦ τὸ δεῖσθαι τὴν ἑτέραν τῆς ἑτέρας· τὸ γὰρ (Pind. fr. 107a M.) “Πελασγὸν ἵππον ἢ κύναν / Ἀμυκλαίαν ἀγωνίῳ / ἐλελιζόμενος ποδὶ μίμεο καμπύλον μέλος διώκων,” † τὸν μὲν “οἷ’ ἀνὰ Δώτιον ἀνθεμόεν πεδίον / πέτεται θάνατον κεροέσσα / εὐρέμεν ματεῖς’ ἐλάφω / τὰν δ’ ἐπ’ αὐχένι στρέφοισαν [ἔτερον] κάραν πάντ’ / [ἐπ’ οἶμον]” καὶ τὰ ἐξῆς μόνον οὐ † λειόθεν τὴν ἐν ὀρχήσει διάθεσιν [τὰ ποιήματα] καὶ παρακαλεῖν τὸ χεῖρε καὶ τὸ πόδε, μᾶλλον δ’ ὅλον ὥσπερ τισὶ μνησθῆναι ἔλκειν τὸ σῶμα τοῖς μέλεσι καὶ ἐντείνειν, τούτων [δὲ] λεγομένων καὶ ᾄδομένων ἡσυχίαν ἄγειν μὴ δυνάμενον. Il passo è interessante non solo perché, per bocca di Ammonio, si valuta come qualità precipua della poesia e dell’arte orchestica il perseguire uno scopo mimetico, ma anche perché conserva un frammento, probabilmente pindarico (cf. Wilamowitz 1922, 502-505), che esemplifica tale relazione di canto e danza fondata sulla mimesi. I versi esortano a imitare nella danza i movimenti del cavallo e della cagna durante la caccia, e Ammonio prosegue mostrando come il componimento costringa a una *performance* che comprenda movimenti delle mani dei piedi o di tutto il corpo. Il lessico utilizzato, inoltre, richiama movimenti di danza: vd. ἀγωνίῳ ἐλελιζόμενος ποδί, applicato ai danzatori, ma anche πέτεται e ἐπ’ αὐχένι στρέφοισαν κάραν, riferito agli animali. Per l’espressione καμπύλον μέλος (v. 3) vd. Franklin (2004, 8): «both suggests the ‘bent leg’ of a running animal, and evokes *kampê* or *kamptêr* in the concrete sense of a racing goal. But we are encouraged to understand it equally as a ‘bending melody’ by other musical relevant details: twice elsewhere Pindar uses ἐλελίζειν (‘whirl, shake’) of playing the lyre (*Ol.* 9.13; *Pyth.* 1.4), while it is clear from the sequel that ‘foot’ here also has a metrical, choreographic sense». Non si tratta dunque solo di un componimento caratterizzato da un «linguaggio colorito ed icastico» (Di Marco 1973/1974, 331), ma di versi che incitano a compiere gli stessi movimenti degli animali descritti in maniera vivida, attraverso un linguaggio che ben si applicava sia al cavallo, alla cagna e al cervo, sia ai danzatori.

¹² καὶ Τέλεισι δὲ ἡ Τελέστης ὁ ὀρχηστοδιδάσκαλος πολλὰ ἐξεύρηκε σχήματα, ἄκρως ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνύς. Φίλλις ὁ Δῆλιος μουσικὸς τοὺς ἀρχαίους φησὶ καθαρωδὸς κινήσεις ἀπὸ μὲν τοῦ προσώπου μικρὰς φέρειν, ἀπὸ ποδῶν δὲ πλείους, ἐμβατηρίους καὶ χορευτικὰς. Ἀριστοκλῆς οὖν φησιν ὅτι Τελέστης ὁ Αἰσχύλου ὀρχηστὴς οὕτως ἦν τεχνίτης ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἐπτα ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι’ ὀρχήσεως.

¹³ Il frammento di Platone Comico in cui si criticano i Cori del suo tempo, i cui componenti non fanno nulla e stanno immobili, è stato letto da Schmid-Stählin (1946, 151 n. 1) come un riferimento agli ‘*embolima*’ di Agatone e del tardo Euripide. A parte la scorrettezza della definizione ‘*embolima*’, pare che da questo frammento sia difficile trarre conclusioni generali sui Cori euripidei, che, in virtù del lessico, delle autoreferenzialità coreutico-musicali e dello stile musicale che caratterizzano gran parte di essi, sembra arduo immaginare come statici.

¹⁴ Si vedano i suoi dubbi relativamente alla tesi di Kernodle (1957), secondo cui il Coro esprime regolarmente, ‘recita’ attraverso la danza gli eventi (per lo più violenti) fuori scena o un evento passato narrato nello stasimo (che comunque alluderebbe all’azione del dramma). Davidson ritiene che sia difficile applicare tale teoria in ogni caso, sebbene non concordi con Taplin (1977, 20 n.1) sulla necessità di responsione nei movimenti coreutici e sul costante «contrast of the songs with the action – their removal in time and space, diction, and particularity», che verrebbero a mancare, secondo Taplin, se si accogliesse l’idea di Kernodle.

Cambridge (1996, 337ss.), in particolare p. 345, dove afferma: «è altamente verisimile che di norma i Coreuti eseguissero movimenti e gesti adatti al contenuto di quanto andavano contemporaneamente cantando [...]. Non siamo sicuri che i movimenti eseguiti dal coro nell'antistrofe ripetessero esattamente quelli della strofe. La musica era probabilmente la stessa, ma le figure di danza eseguite dal coro che cantava avrebbero potuto riferirsi piuttosto alle parole del canto, il cui tono cambiava talvolta in modo notevole dalla strofe all'antistrofe». Su come intendere tale mimetismo (μιμεῖσθαι, μίμησις, μίμημα) si è sviluppato un lungo dibattito, che vede tra i suoi protagonisti gli studiosi sopraccitati, e che si è svolto sostanzialmente in due direzioni: quella che intende la mimesi come 'rappresentazione' (e.g. Koller 1954) e quella che lo interpreta come 'imitazione' (e.g. Else 1958). Se sul piano prettamente lessicale/semantico ha certamente ragione Else a sostenere che nel V sec. il termine μῖμος e i suoi derivati indicano principalmente l'idea di 'imitazione' e sono spesso applicati alla danza, alla *performance* (ma non sempre), sul piano più vasto dell'interpretazione del fenomeno coreutico come arte mimetica sembra convincente la formulazione 'conciliante' proposta per esempio da Gentili (2006, 88-90 e n. 9)¹⁵: «i modi concreti dell'attività del poeta, il trovare, il comporre, risultano correlati all'idea di mimesi come imitazione della natura e della vita umana, che appare già consapevolmente formulata nella cultura del V secolo: imitare nel senso di riattualizzare, attraverso la voce, la musica, la danza e il gesto, azioni e voci di animali e di uomini [...]. In realtà ogni aspetto della manifestazione artistica, sia essa figurativa sia poetica sia musicale o anche coreutica, era sentito e concepito come imitazione [...]. Il poeta, il pittore, lo scultore, il musicista, l'attore, il danzatore erano tutti classificati, per le forme del loro operare, nella categoria degli "imitatori" (*mimetai*)». Si potrebbe sostenere che la danza sia *espressiva* attraverso il suo essere *imitativa*, cioè che sia in grado di mostrare agli occhi dello spettatore ciò che il canto esprime (sia come immaginario, sia come sentimento o *ethos*, elemento, quest'ultimo, veicolato dal carattere ritmico, come sostiene giustamente Fitton 1973, 265), traendo ispirazione dalla realtà. Che la danza fosse espressiva rispetto al contenuto

¹⁵ Cf. anche Naerebout (1997, 186 n. 401): «I personally feel the one perspective does not exclude the other, just as there are dances which are mimetic in the sense of imitation and mimicry (Else's animal dances are a good example), and dances which are mimetic in the sense of re-enactment or impersonation (adopting the persona, as when a chorus 'becomes' a mythical archetype)». Si veda anche la sintesi di Halliwell (2002, 13-22; cf. *supra* p. 114 n. 10), che, parlando di *H. Hom. Ap.* 162-164 e di Aesch. fr. 78a,1-12 R.², dà un'interessante 'definizione' di μίμησις: «the persuasive vividness of a mimetic work or performance is more than the achievement of a specious surface. It involves the creation of something that, through its sense of *life*, can affect the viewer or hearer emotionally too». Cf. anche p. 7 in cui definisce il carattere delle arti mimetiche come «representational-cum-expressive».

e alle emozioni del canto che la accompagnava, e che contribuisse, attraverso i movimenti, a trasmetterli, pare innegabile, tanto più nel caso della *mousike* del tardo V secolo, celebre per le sue doti espressive e virtuosistiche (vd. la ricca analisi di Csapo 2004a, 212-229 delle componenti mimetiche della Nuova Musica). Si può ipotizzare, allora, che anche la danza partecipasse a tali innovazioni e contribuisse al mimetismo a cui tendeva la musica¹⁶.

Non solo in epoca di innovazioni musicali, ma già in alcuni esempi dalla letteratura precedente la natura e gli animali sembrano costituire ‘la fonte’ della musica e della danza mimetiche: è il caso, per esempio, dei celebri Alcm. *PMGF* 39 e 40¹⁷, di Pind. *P.* 12,6-10 e 19-23, dove Atena compone il *nomos* policefalo udendo il lamento dalle teste delle Gorgoni e il sibilo delle serpi e imitandolo (v. 21 μιμήσaiτο) con l’aulo, di Pind. fr. 94b,13-16 M., dove il Coro dichiara σειρηνὰ δὲ κόμπον / ἀνλίσχων ὑπὸ λωτίνων / μιμήσομ’ αἰοιδᾶϊς / κεῖνον, di Democr. *VS* 68 B 154, dove si dice che l’uomo è allievo degli animali nelle attività più importanti, in particolare τῶν λιγυρῶν, κύκνου καὶ ἀηδόνο, ἐν ᾧ κατὰ μίμησιν, di Aesch. fr. 57 R.², dove il *rhombos* riproduce mimeticamente i muggiti del toro (cf. Else 1958, 74s.), dell’identificazione usignolo-aulo che si trova in Euripide e Aristofane (cf. *supra* p. 73), di Plat. *Resp.* 396b e 397a-b (cit. sopra a p. 113), di Poll. IV 84, sull’esecuzione del *nomos* pitico di Sacada che in una sezione imitava con l’aulo il digrignamento dei denti del serpente (ὀδοντισμός), o, più specificamente sulla danza, di Pind. fr. 107a M. (cit. sopra a p. 114 n. 11; cf. Halliwell 2002, 19; Gentili 2006, 88s.). Lawler (1964, 11) sostiene che in

¹⁶ Rimane problematico valutare di quale tipo di tragedia la parodia aristofanea che colpisce i figli di Carcino (drammaturghi e danzatori) in V. 1474-1537 imitasse le figure di danza. Ai vv. 1478s., a proposito del vecchio Filocleone che lancia loro la sfida, si dice che ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν πάυεται / τὰρχαῖ’ ἐκεῖν’ οἷς Θέσπις ἡγωνίζετο, ma ai vv. 1480s. τοὺς τραγῳδοὺς φησιν ἀποδείξειν Κρόνους / τοὺς νῦν διορχησάμενος ὀλίγον ὕστερον. Probabilmente, però, solo Filocleone crede che le sue figure arcaiche siano più moderne di quelle dei Carciniti. Lawler (1974, 56-58) riassume efficacemente le posizioni assunte dai critici al riguardo (tra cui anche la possibilità che si tratti della *sikinnis* del dramma satiresco o del *kordax* della commedia) e arriva all’interessante conclusione che «Aristophanes here makes use of elements of the *kordax* in a highly exaggerated burlesque of various new and free dances and figures with which tragic and other writers of the day were experimenting». Mi pare del tutto verosimile che si tratti di parodia, che siano figure mimate più che vera e propria danza (la sezione, infatti, non è melica, ma in *parakataloge*, eccetto i conclusivi vv. 1518-1537: cf. Rossi 1978, 1152) e che in qualche modo si prenda di mira la danza tragica contemporanea di cui i Carciniti erano rappresentanti. Si può ipotizzare, dunque, che il loro stile fosse rappresentativo di quello (pessimo, per Aristofane) di fine V sec. Esso è tratteggiato come ricco di piroette, movimenti in cerchio, calci in alto e colpi sulla pancia (vv. 1528-1531 στρόβει· περιβῆαινε κύκλῳ καὶ γάστρισον σεαυτόν, / ῥῖπτε σκέλος οὐράνιον· βέμβιζες ἐγγενέσθων), e, inoltre, salti (v. 1520 πηδᾶτε), rapidi giri e sgambettamento «alla maniera di Frinico» (vv. 1523-1525 ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε, καὶ τὸ Φρυγίχειον / ἐλλακτισάτω τις).

¹⁷ Cf. Calame (1983, 480), che afferma: «l’imitation dans la poésie du chant des oiseaux est un *topos* de la poésie grecque archaïque».

generale i Greci «could designate as a dance (and not always metaphorically) the rhythmic movements of animals, of fish, of birds, of trees and flowers in the wind, of rivers, of boats on the waters». La studiosa statunitense osserva che il termine tecnico ποῶς, applicato nella danza ai movimenti dei piedi, delle mani o dell'intero corpo, è usato anche in riferimento al moto dei corpi celesti, del vento, delle onde (p. 26).

Il teatro euripideo, in particolare, così come la produzione degli altri rappresentanti della Nuova Musica, è caratterizzato da un ricco *imagery*, che Csapo (2004a, 227) descrive efficacemente così: «the preference for images to concepts is typically combined with an appeal to the senses, especially to the ears and eye of the mind. The imagery is sumptuous, seductive, luxurious, contributes to the aesthetic effect referred to since ancient times as *poikilia*. The poetic ornamentation of the new style was conceived of as 'colours'». La musica tende a svincolarsi dalla parola poetica, fino a prevalere su di essa, e la parola, di conseguenza, si adegua allo stile musicale barocco e mimetico (caratterizzato da variazioni frequenti e improvvise, da una mescolanza di ritmi, melodie e modi) sul piano della sintassi, del registro e della fonetica, facendosi più espressiva ed 'emotiva'. L'ipotesi che anche la danza, strettamente legata al ritmo, si adegui a un tale processo che tende al mimetismo sembra confermata anche da Pratin. *PMG* 708¹⁸, frammento che, fosse esso appartenente al genere lirico, ditirambico, satiresco, o tragico, era certamente caratterizzato da una *performance* in cui la componente orchestrale rivestiva un ruolo primario, se si presta fede al testimone Ateneo (XIV 617b-f) che lo definisce un *iporchema*¹⁹. Nel componimento è presente, infatti, accanto a un'aspra critica alla musica dell'aulo che 'tiraneggia' sul canto, anziché accompagnarlo, un attacco alla 'nuova' danza (cf. vv. 1s. τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα; / τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;, vv. 6s. dove si usa l'espressione ὁ δ' αὐλός / ὕστερον χορεύετω, v. 12 dove l'aulo è detto παραμελοῦσθιμοβάταν)²⁰ che è contrapposta a passi e movimenti delle mani dorici (vv.

¹⁸ Sul frammento assai dibattuto relativamente all'autore e al genere si vedano le diverse interpretazioni e.g. di Di Marco 1973/1974, Seaford 1977/1978, Zimmermann 1986, Cipolla 1999 (e 2003), Napolitano 2000, Kaimio *et al.* 2001, D'Alessio 2007.

¹⁹ Come sostiene D'Alessio (2007, 106), «“iporchema” è un termine ambiguo, che indica in primo luogo testi cantati e danzati in cui l'aspetto orchestrale gioca un ruolo fondamentale». Lo studioso osserva poi (p. 108): «la formulazione del canto attira l'attenzione in dettaglio su rumori, suoni e movimenti, con una ἐνάργεια che non trova paralleli in quello che rimane della lirica non drammatica, ma che [...] è tipica dei testi teatrali, soprattutto tragici».

²⁰ Non pare del tutto condivisibile l'interpretazione riduttiva di Kaimio *et al.* (2001, 51), che ritengono che «χορεύματα may refer to the music of the *aulos* as does the corresponding verb in l. 5». Giustamente Napolitano (2000, 126s.) afferma che certamente si tratta di un canto accompagnato dalla danza, che χορεύματα (v. 1) indica specifici movimenti orchestrali e che il verbo χορεύω (v. 7) è usato con il valore

14-16 ἦν ἰδοῦ· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά· / θριαμβοδιθύραμβε, κισσόχαιτ' ἄναξ, / <ἄκου> ἄκουε τὰν ἐμὸν Δώριον χορείαν), che il Coro auspica vengano eseguiti²¹. Anche la parodia aristofanea di Euripide attraverso il termine con il

di «muovere a danza». Del tutto condivisibile pare l'interpretazione di Barker (1995, 46s. e 55): egli ritiene che l'agg. composto παρὰ μελοῦ ὁμοβάταν significhi «stepping in rhythm contrary to melody» e che indichi sia che «the aulos is playing notes that are obtrusively different from those proper to the melody, conflicting with those sounded in the vocal line», sia che l'accompagnamento strumentale eterofonico implichi modificazioni nella percezione del ritmo da parte degli ascoltatori, e proprio a esso si adegua la danza. D'Alessio (2007, 119), che pensa al coro di un dramma satiresco, sostiene che l'opposizione sia tra canto e danza selvaggia dei Satiri sui monti e *performance* nel teatro: i Satiri quindi criticerebbero la loro stessa *performance* nel teatro (e l'auleta che sta suonando) contrapponendola a un'ideale/auspicabile danza dionisiaca sui monti. Già Napolitano (2000, 128s.), che ipotizza l'appartenenza del brano a un ditirambo di fine VI-inizio V sec., aveva scritto: «non mi sembra implausibile pensare che fosse proprio il coro di Pratina, affiancato dall'auleta, a premettere all'esecuzione del componimento in programma un esempio di musica 'degenerata'». Resta da capire perché il Coro dionisiaco alla fine inviti a eseguire movimenti dorici. D'Alessio (2007, 121s.) pensa che il riferimento alla Δώριος χορεία possa essere letto a due livelli: a) come riferimento all'armonia dorica, sebbene non sia chiara la *pointe* della polemica (non è nominata l'armonia 'degenere' a cui si contrapporrebbe questa), b) come riferimento all'origine dorica dei Satiri, componenti del Coro.

²¹ Kaimio *et al.* (2001, 52) ritengono si tratti dei movimenti della *sikinnis*, la danza del dramma satiresco, tesi già avanzata da Del Grande (1956, 177ss.), osteggiata invece da Napolitano (2000, 115). Quest'ultimo osserva giustamente che lo *schema* descritto non è prerogativa esclusiva del dramma satiresco; piuttosto andrebbe immaginato «associato a una φορὰ composta e solenne: il dorico [...] è, tradizionalmente, il modo della σεμνότης e del μεγαλοπρεπές». A p. 138 lo studioso aggiunge che anche sul piano metrico «alle lunghe catene di brevi avranno fatto eco, in piena e coerente corrispondenza mimetica, movimenti orchestrici rapidi e parossistici e un accompagnamento musicale altrettanto confuso e indisciplinato, in contrapposizione con le movenze cadenzate e regolari della Δώριος χορεία e con la disciplinata melodia dell'aulos». Rimane difficile trarre conclusioni certe sull'identità dell'autore, del Coro e sulla polemica avanzata: il Coro, infatti, prima dice ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν / ἄν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων οἷά τε κύκνον ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος (3s.), dove non pare che sia definita una nobile e composta danza 'dei tempi antichi' (è pur vero, però, che è dionisiaca), e poi dice ἦν ἰδοῦ· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά· / θριαμβοδιθύραμβε, κισσόχαιτ' ἄναξ, / <ἄκου> ἄκουε τὰν ἐμὸν Δώριον χορείαν, dove si associa al culto dionisiaco una danza dorica. Relativamente al lessico, poi, sorprende l'uso non solo di aggettivi composti del sapore 'ditirambico' (*contra* Napolitano 2000, 135s.), ma anche l'applicazione di ποικίλος – termine chiave delle polemiche misoneiste – prima positivamente al canto auspicato dal Coro (ποικιλόπτερος), poi negativamente al rospo alla cui voce si paragona l'aulo. C'è un intento comico di parodiare la Nuova Musica attraverso i suoi stessi strumenti e di contrapporre il μέλος nobilmente ποικίλος all'aulo rivoluzionariamente ποικίλος? Oppure l'autore è un rappresentante della Nuova Musica e sta 'facendo il verso' ai rappresentanti della cultura musicale reazionaria? Un'ipotetica parodia del nuovo stile attraverso il nuovo stile sembrerebbe insolita nel caso di un dramma satiresco (cf. Kaimio *et al.* 2001, 52). Zimmermann (1986) propone come autore un ditirambografo della fine del V sec., ma non ipotizza che 'faccia il verso' ai detrattori della Nuova Musica, bensì che «sich im letzten Vers durch Δώριον χορείαν von den 'modernen' Strömungen in der Musik und im Tanz absetzt». Seaford (1977/1978) pensa invece a una critica parodica alle innovazioni di Laso di Ermione, ma argomento e toni della polemica paiono davvero tipici delle critiche alle innovazioni della seconda metà del V sec. (a Laso, che fu certamente artefice di alcune innovazioni, vengono attribuite dalle fonti antiche – per esempio il *De musica* pseudoplutarcheo – dottrine e novità musicali successive attraverso un processo di anticipazione, di appiattimento della prospettiva storica, per cui vd. Privitera 1965, 75ss. e, inoltre, l'interpretazione delle sperimentazioni musicali di VI sec. fornita da Franklin 2004, soprattutto pp. 6 e 13). Per una sintesi delle posizioni avanzate relativamente all'epoca della composizione vd. D'Alessio (2007, 120 n. 53). Lo studioso ritiene che possa essere attribuito a Pratina, ma pensa che sia difficile escludere con sicurezza l'ipotesi di una composizione pseudoepigrafa di fine V sec.

superallungamento εἰειειειειλίσσετε (*Ra.* 1314) ed εἰειελίσσουσα (v. 1348)²² – nel primo caso applicato a dita che tessono, nel secondo a mani che avvolgono il lino facendone un gomitollo – opera su un verbo che, come osserva Fitton (1973, 266) non pare scelto a caso: accanto alla novità musicale del superallungamento (*epektasis*) e della molteplicità di note sulla stessa sillaba lunga²³, si può pensare che Aristofane intenda riferirsi ai repentini mutamenti (*metabolai*) di ritmo e di armonia e ai movimenti di danza volteggianti. Nella parodia aristofanea compaiono anche altri elementi che sembrano fare riferimento alle novità non solo vocali/melodiche, ma anche coreutiche, che sono presentati come *topoi* dei canti euripidei (in certi casi si tratta, del resto, di vere e proprie parodie da drammi recenti) e che probabilmente erano accentuati nella *performance* attraverso i movimenti di Eschilo e/o del Coro comico²⁴: riferimenti alle onde (v. 1309), alle ali (vv. 1311, 1352s.), ai balzi del delfino (vv. 1317s.)²⁵, alla spirale dei tralci (v. 1321), a figure circolari (vv. 1322, 1358) e anche al δωδεκαμήχανον Κυρῆνης (vv. 1327s.; cf. Eur. *Hyps.* fr. 765b K. ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον)²⁶. È evidente la presenza massiccia di animali: le alcioni che στωμύλλουσιν (vv. 1309s.), i ragni tessitori di trame (v. 1313), il delfino φίλαυλος (vv. 1317s.), il gallo (vv. 1342s.) e le cagnette di Artemide (v. 1360). Altre (limitate) informazioni sulla danza della Nuova Musica si trovano in Ar. Av. 1372-1409 (Cinesia)²⁷, Plat. *Leg.* 660b (καὶνὰ δὲ

²² Cf. Eur. *Or.* 1431-1433, come osservato da Rau (1967, 129).

²³ Dover (1993, 353) ritiene possibili entrambi i fenomeni, ma sembra preferire l'idea dell'allungamento (cf. già Del Grande (1932, 113) che parla di «sillabe [...] artificialmente allungate e iterate per mantenere una nota più del necessario»). Cf. *P. Vind.* G 2315, che al r. 6 presenta il melisma ὦος, con due note sovrastanti (cf. Pöhlmann-West 2001, 12).

²⁴ Zimmermann (1988a, 40) osserva a proposito della parodia monodica: «il susseguirsi di tanti metri è segno che certi movimenti di danza di grande espressività facevano da sottofondo al canto. Difatti la forma del polimetro è adatta in maniera eccellente ad accompagnare, con cambiamenti musicali, l'avvicinarsi degli umori della cantante».

²⁵ Si noti che il verbo πάλλειν è usato, poi, per i movimenti delle membra dei Cretesi al v. 1357. In Ar. *Lys.* 1304 è usato in riferimento alla danza e così lo usa anche Cassandra nel suo folle imeneo per invitare la madre a danzare (Eur. *Tr.* 325).

²⁶ Su questa possibile fonte, citata da *schol.* **VE** Ar. *Ra.* 1328, e sulla lezione originale cf. Dover 1993, 357. L'interpretazione proposta da Borthwick (1994, 37) pare interessante per aver messo in luce un possibile riferimento (anche) alla danza: «I am inclined to think that the main point turns on the licentious posturings indulged in by the “Muse” during her dance preceding the embrace, for the same disparaging δωδεκαμήχανος was used by Plato Com. fr. 143K-A of suggestive dance movements or poses (σχήματα) of another favourite butt of Aristophanes, Xenocles son of Carcinus». Sembra però più opportuno ipotizzare un riferimento a innovativi o barocchi movimenti orchestrici tipici del teatro euripideo, piuttosto che a licenziosi *schemata* eseguiti effettivamente dalla Musa comparsa in scena. Restani (1983, 143s.), sulla base dell'uso di δώδεκα in Pherecr. fr. 155, 5, 16, 23 e 25 K.-A., crede piuttosto che si alluda ai piccoli intervalli cromatici propri del nuovo stile musicale.

²⁷ Il passo aristofaneo, che presenta in scena l'«alato» Cinesia, è ricco di informazioni allusive alla *performance* «neoditirambica» musicale e orchestica, oltre che allo stile della Nuova Musica. Alcuni *topoi* sono condivisi da Euripide: per esempio gli interrogativi su quale canto eseguire (vv. 1372-1374; cf. cap. I pp. 43ss.), il desiderio di essere usignolo (vv. 1380s.; cf. cap. I pp. 70ss.), il volo dell'uccello sul mare e

ἄττα ἀεὶ γιγνόμενα περὶ τε τὰς ὀρχήσεις καὶ περὶ τὴν ἄλλην μουσικὴν σύμπασαν, οὐχ ὑπὸ νόμων μεταβαλλόμενα ἀλλ' ὑπὸ τινων ἀτάκτων ἡδονῶν, πολλοῦ δεουσῶν τῶν αὐτῶν εἶναι καὶ κατὰ ταῦτά ... ἀλλ' οὐδέποτε τῶν αὐτῶν), [Plut.] *Mus.* 1135c-d ἔστι δέ τις καὶ περὶ τῶν ῥυθμῶν λόγος· γένη γάρ τινα καὶ εἶδη ῥυθμῶν προσεξευρέθη, ἀλλὰ μὴν καὶ μελοποιῶν τε καὶ ῥυθμοποιῶν ... Κρέξος δὲ καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος καὶ οἱ κατὰ ταύτην τὴν ἡλικίαν γεγονότες ποιηταὶ φορτικώτεροι καὶ φιλόκαινοι γεγόνασιν, τὸ φιλάνθρωπον καὶ θεματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον διώξαντες, e forse Phot. *Bibl.* 320b ἔστι δὲ ὁ μὲν διθύραμβος κεκινημένος καὶ πολὺ τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας ἐμφαίνων, εἰς πάθη κατασκευαζόμενος τὰ μάλιστα οἰκεῖα τῷ θεῷ καὶ σεσόβηται μὲν καὶ τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἀπλουστερώς κέχρηται ταῖς λέξεσιν. Anche in Anon. *Trag.* 6 si fa riferimento, probabilmente, al virtuosismo coreutico che caratterizzava l'avanguardia musicale tragica. Si parla, infatti, di «ritmo» che domina rispetto alla λέξις, e del «troppo roteare», che non è, forse, solo di natura verbale, come crede Perusino (1993, 73), ma anche orchestica²⁸: δεῖ δὲ τὴν λέξιν ἐν τραγῳδίᾳ μὴ ὑποπεπτωκέναι τῷ μέλει καὶ τῷ ῥυθμῷ, ἀλλ' ἐπικρατεῖν καὶ ἐπιδέξιον εἶναι· τὸ λῖαν δὲ ἐνδινεύεσθαι ἀνάρμοστον τραγῳδίᾳ καὶ τῷ ταύτης ἀξιώματι.

Relativamente alla formazione del Coro tragico, argomento da tempo dibattuto e sui cui non si è giunti a una conclusione condivisa, sembra opportuno adottare una posizione che ammetta una formazione rettangolare, con i coreuti disposti su tre file da cinque (cf. e.g. Poll. IV 108s. e altre testimonianze tarde citate in Pickard-Cambridge 1996, 326 n. 41) per la maggior parte degli ingressi nell'orchestra, ma che preveda la possibilità di disposizioni e movimenti più vari nel corso degli stasimi, ivi comprese danze in forma circolare (di cui c'è esplicita menzione in commedia, e.g. Ar. *Thesm.* 953-956, e che si può ipotizzare con una certa sicurezza, per esempio, in Aesch. *Eum.* 307-396; cf. Davidson 1986, 41s., che ipotizza tale formazione in altri luoghi tragici,

il soffio del vento (vv. 1395-1400; cf. e.g. *IT* 430-434, 1138-1142, *Hel.* 1459s., 1478-1494 e *Ph.* 211-213, ma anche Bacch. 5,16-33) e il desiderio di essere dotato di ali e di volare (vv. 1395s.; cf. e.g. Eur. *Hipp.* 732-741, *Ion* 796-799, oltre ai già citati *IT* 1138-1142 ed *Hel.* 1478-1494), l'uso frequente di perifrasi contenenti il termine πούς (cf. p. 154 n. 136) e la predilezione per movimenti di danza circolare (v. 1379; cf. *infra* pp. 154ss.), l'uso di composti che associano l'oscurità alla brillantezza (vv. 1388-1390; cf. la parodia in Ar. *Ra.* 1331s.).

²⁸ Cf. Borthwick (1968, 71), che osserva: «the remarkable use of ἐνδινεύεσθαι here recalls the στρόβιλος-δίνοος style of dancing [...] and also part of one of Agathon's 'sun-bent strophes' in the *Thesmophoriazusae* – παρόρρυθμ' εὐρύθμα Φρυγίων δινεύματα Χαρίτων (121-2)».

Pickard-Cambridge 1996, 326s. e n. 42 e Foley 2003, 9²⁹), la forma propria dell'orchestra³⁰. Del resto anche le *parodoi* non avvengono tutte in forma di ingresso in anapesti di marcia in formazione rettangolare (cf. e.g. Melchinger 1974, 69s., Pickard-Cambridge 1996, 327-333). Lo studio dell'*imagery* naturale insieme ai casi di autoreferenzialità corale e di «choral projection» potrà contribuire a fornire prove interne relativamente ai movimenti del Coro.

Il caso dell'Ifigenia Taurica: la parodo

Turato (1975, 145) ha messo in evidenza come l'*Ifigenia Taurica* sia un dramma in cui a uno spazio scenico dominato dal lugubre tempio e dal sanguinoso altare dell'Artemide barbara, si contrappone «uno spazio extrascenico mobile dinamico ambiguo virtuale: il mare»³¹, e che su entrambi si stende «lo spazio degli eventi miracolosi ed incredibili: l'etere luminoso». La centralità dell'elemento naturale, specie marittimo e aereo, emerge nei primi due stasimi, contribuendo, con il suo carattere mimetico sul piano coreografico e acustico, ad arricchire e a esaltare la *choreia* eseguita in scena, in associazione a un *imagery* specificamente musicale (autoreferenziale) che compare già nella parodo.

Nel canto d'ingresso, infatti, un amebeo in anapesti lirici tra Ifigenia (convinta dal suo sogno che Oreste sia morto) e il Coro, sia la protagonista, sia le giovani greche al servizio del santuario presentano elaborati riferimenti al proprio movimento e

²⁹ Giustamente la studiosa afferma: «to assume that *all* choral dance was performed in rectangular formation does not sit well with other possible evidence [...] – women, old men, foreigners, and soldiers dancing in the same fashion throughout the varied songs and events of the play, especially since pretragic choral tradition had already established conventions of choral dancing for different social groups».

³⁰ Dale (1969, 156-169, soprattutto 163s.) nega che il Coro danzasse sempre durante gli stasimi. Su questa linea anche Gardiner (1987, 7), che afferma: «the proposition that tragic choral lyrics were nearly always danced rests on the presumption that the chorus could drop out of character and do things that would be wholly contrary to the practices of “real life”. We must assume that the chorus are dancing when they say they are, and also during odes with a generally religious or celebratory tone, such as hymns of thanksgiving. Otherwise, however, we must assume they behaved in a manner consistent with the character they display in the song». *Contra* Csapo-Slater 1995, 353: «it is probable that all choral songs (even actors' monodies) were accompanied by rhythmic dancelike movements». Sembra opportuno considerare la possibilità che vi fossero stasimi (o parti di essi) in cui il Coro non danzava o eseguiva, eventualmente, solo semplici movimenti delle braccia, la *cheironomia* (cf. Lawler 1964, 11). Potevano essere, ad esempio, i canti dallo stile gnomico. Per il dibattito sui movimenti del Coro *durante gli episodi* cf. il breve *status quaestionis* in Davidson (1986, 38): gli studiosi si sono divisi tra coloro che credono che il Coro rimanesse statico nell'orchestra e non reagisse in alcun modo all'azione in scena (e.g. Taplin 1977, 20 e Dale 1948, 213) e coloro che ipotizzano che eseguisse gesti e movimenti di danza mantenendo un contatto con l'azione scenica, tesi, quest'ultima, che troverebbe supporto in *schol.* Ar. Nu. 1352 e *schol.* Ra. 896 (cf. Lawler 1974, 28; Pickard-Cambridge 1996, 345 è invece scettico).

³¹ Sul lessico e la simbologia del mare nell'*Ifigenia* si vedano soprattutto le pp. 153-159.

soprattutto al canto. Le serve entrano invocando la dea Artemide, identificandola con Dictinna, e descrivono i propri passi definendoli «puri»: vv. 130s. ὁσίᾱς ὅσιον πόδα παρθένιον / κληιδούχου δούλα πέμπω. In questi versi compare il primo caso di una serie di anadiplosi, poliptoti e «Verneinungen des Substantivs selber»³² (con effetto ossimorico o rafforzativo) che costellano la parodo ed esaltano la pateticità del lamento³³. La protagonista esordisce soffermandosi a descrivere il proprio canto attraverso una complessa perifrasi autoreferenziale: vv. 144-147 δυσθρηνήτοις ὥς θρήνοις / ἔγκειμαι, τᾷς οὐκ εὐμούσου / μολπᾷς ἀλύροις ἐλέγοις, αἰαῖ, / ἐν κηδείοις οἴκτοισιν (cf. vv. 148s. μοι ... / ... κατακλαιομένα). Ifigenia procede a eseguire la libagione per il fratello e gli rivolge una preghiera (vv. 170-178), a cui il Coro risponde in tono di lamento con una descrizione del proprio canto del tutto affine a quella della padrona: vv. 179-185 ἀντιψάλμους ῥῶδᾱς ὕμνων τ' / Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἄχάν, / δέσποιν', ἐξαυδάσω, τὰν ἐν / θρήνοις μοῦσαν νέκυσιν μέλεον, / τὰν ἐν μολπαῖς Ἄιδας ὕμνεϊ / δίχα παιάνων. Giustamente Kyriakou (2006, 94) osserva che il lamento del Coro, sebbene non sia in responsione metrica (il canto è astrofico), contiene una descrizione autoreferenziale in cui il canto in risposta (vd. v. 179 ἀντιψάλμους)³⁴ è descritto quasi dai medesimi termini usati dalla protagonista per il proprio (θρήνος, μοῦσα, μολπή) e dall'espressione δίχα παιάνων affine ad ἀλύροις ἐλέγοις. Le donne aggiungono la connotazione 'asiatica' della melodia che intonano (ὕμνοι Ἀσιῆται) e parlano di canto o grido barbaro (βάρβαρος ἄχά), caratteristiche adatte a definire un lamento intenso e incontrollato (cf. Aesch. *Ch.* 423s., dove un Coro greco parla del proprio lamento dicendo ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας / νόμοις ἠλεμιστρίας). Tale definizione porta a pensare a un tipo di lamento appassionato,

³² Cf. Meyer 1923, 103.

³³ Vd. vv. 138 ἄγαγες ... ἄγαγες, 144 δυσθρηνήτοις ... θρήνοις, 148 ἄται ... ἄται, 153 ὀλόμαν ... ὀλόμαν, 197 ἥφονος ἐπὶ φόνῳ ἄχεα ἄχουσιν, 202-204 δαίμων. / ... δυσδαίμων / δαίμων, 216 νύμφαν ... δύσνυμφον, 227s. οἰκτρὰν ... / οἰκτρόν.

³⁴ Il termine ἀντιψάλμος ricorre anche in Aesch. fr. dub. 451e,13 R.², un frammento papiraceo molto frammentario, in cui è interessante notare che al r. 7 compare Ἀσιαδ[. Il verbo ἀντιψάλλω si trova in Ar. Av. 218 per descrivere la risposta che Febo dà agli *elegoi* dell'Usignola, suonando, o più precisamente pizzicando, la *phorminx*. Non si tratta, come ritiene Kyriakou (2006, 94; cf. LSJ⁹ 166 s.v. ἀντιψάλλω «play a stringed instrument in accompaniment of song»), di un canto di accompagnamento, né nell'*Ifigenia*, né negli *Uccelli*: Apollo, infatti, risponde nelle sedi di Zeus al lamento dell'Usignola accompagnato dagli dèi (vv. 220-222 διὰ δ' ἄθανάτων στομάτων χωρεῖ / ξύμφωνος ὁμοῦ / θεία μακάρων ὀλολυγή). La scelta di un termine che descrive metaforicamente la voce umana attraverso il suono delle corde (cf. successivamente Lyc. 1453 κενὸν ψάλλουσα μάστακος κρότον) sembra rientrare nel lessico e nell'*imagery* delle lire presente in questo contesto luttuoso: cf. ἄλυρος, παιάν e poi, al v. 225, δυσφόρμιγξ. Anche nel descrivere il canto triste è richiamato Apollo, centrale per il dramma (cf. *infra* su Apollo musico p. 147 e n. 107). Per l'antifonalità cf. *supra* cap. I pp. 70s.

straziante e probabilmente acuto³⁵, forse affine a quello intonato dalla protagonista, a cui le giovani si mostrano da subito particolarmente affezionate (cf. *e.g.* Kyriakou, *l.c.*). È interessante notare che il Coro usa due volte per il proprio lamento termini dalla radice ὕμν- (il sostantivo ὕμνος e il verbo ὕμνέω), che ricorrerà successivamente nel dramma con una connotazione del tutto differente (cf. *infra* p. 142)³⁶. Ai vv. 192-194 il Coro fa riferimento al movimento del sole, rievocando il cambiamento del suo corso come segno divino per la contesa fra Atreo e Tieste (cf. *Or.* 1001-1006)³⁷, e ne descrive il ‘movimento alato’, forse mimato nella danza: < / δινευούσας ἵπποις πταναῖς. / ἀλλάξας δ’ ἐξ ἔδρας ἱερὸν / ἥμμι’ ἀγῶς ἄλιος†³⁸. Le parole mostrano il moto del sole da una sede all’altra attraverso il cielo come roteante, volteggiante (δινεύω) e guidato dalle cavalle alate.

Per il verbo δινεύω usato in ambito orchestico vd. *supra* p. 120 su Anon. *Trag.* 6 e cf. Borthwick 1968, 67, 68 n. 6 (dove osserva che δῖνος è un movimento rotatorio irregolare rispetto al movimento circolare del κύκλιος χορός; cf. Ar. *Thesm.* 121s. e Plut. *Pyth. orac.* 404f) e 71; Naerebout (1997, 282); Csapo (1999/2000, 422-424) sulla danza circolare nell’ultimo Euripide; Id. (2008, 273s.) sulla connessione con l’ambito orfico e misterico; cf. *infra* p. 155 su εἰλίσσω. Interessanti sono le occorrenze del verbo δινέω/δινεύω o di altri termini con la stessa radice διν- *e.g.* in *Il.* XVIII 494s. κοῦροι δ’ ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ’ ἄρα τοῖσιν / αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον, *Od.* IV 18s. δοῖω δὲ κυβιστητῆρε κατ’ αὐτοὺς /

³⁵ Cf. *e.g.* Hordern 2002, 219, Garvie 2009, 347. In Euripide è l’unico caso in cui un canto intonato da un non-Greco è definito ‘asiatico’; sono detti ‘asiatici’ l’*elegos* suonato sulla *kithara* da Orfeo in *Hyps.* 258 (cf. cap. I p. 21-23) e la voce del Frigio in *Or.* 1397 Ἀσιάδι φωνῶν (cf. Tim. *Pers.* 147 Hordern, con la medesima perifrasi, e 169s. σύντονος δ’ ἀρμόζειτ’ Ἀσιάς οἰμωγὰ ἱπολυστόνων†, dove il lamento è caratterizzato dai toni acuti). Interessante è l’invocazione della melodia della *kithara* asiatica (cf. cap. I pp. 54s.) e della danza frigia da parte di Agatone in Ar. *Thesm.* 120-122 κροῦματὰ τ’ Ἀσιάδος ποδὶ / παράρῳθι’ εὐρυθμια, Φρυγίων / δινεύματα Χαρίτων. Nella parodia aristofanea il rappresentante dell’avanguardia musicale apprezza ritmi e toni asiatici, non in contesto trenodico. In Euripide si trova una descrizione della musica e danza frigia in *Tr.* 544-547, però dal carattere festoso.

³⁶ Per l’uso di ὕμνος in contesto musicale luttuoso cf. Eur. *Al.* 447 (ἄλυροι ὕμνοι).

³⁷ I versi dal terzo stasimo dell’*Oreste* descrivono in maniera altrettanto elaborata i movimenti del sole (e inoltre delle Pleiadi): ὅθεν Ἔρις τό τε πτερωτὸν / Ἀλίου μετέβαλεν ἄρμα, / τὰν πρὸς ἐσπέραν κέλευθον / οὐρανοῦ ἱπροσαρμόσας / μονόπωλον ἐς Ἀῶ†, / ἐπταπόρου τε δραμήματα Πλειάδος / εἰς ὁδὸν ἄλλαν Ζεὺς μεταβάλλει. Sulla vicenda mitica cf. il dettagliato commento di Willink (1986, 253-255), che ritiene la presenza della *metastasis* delle Pleiadi (cf. *El.* 727-742, dove si parla di ἄστρα) un’aggiunta euripidea. Cf. anche l’osservazione di Csapo (2008, 279), secondo cui il passo «presumably means that this chorus of stars reversed its circular dance». Lo studioso crede che le Pleiadi e le Iadi, le uniche che sono nominate ove si descrive un Coro di stelle, siano particolarmente adatte alle «choral projections» perché sono Cori di ragazze che hanno subito un catasterismo, e dunque il loro movimento suggeriva agli spettatori l’idea della danza corale circolare.

³⁸ Sansone (1981) e Kovacs (1999) – a differenza di Diggle (1981), che ipotizza una lacuna prima di δινευούσας ἵπποις πταναῖς e crocifigge ὅμμι’ ἀγῶς ἄλιος in assenza del verbo principale – presentano un testo emendato in cui la frase ha inizio al v. 192. Il primo sceglie δινευούσας <δ’> ἵπποισι / πταναῖς ἀλλάξας {δ’} ἐξ ἔδρας / ἱερὸν <μετέβαλεν> (Paley 1880, cf. *El.* 728) ὅμμι’ ἀγῶς / ἄλιος, il secondo, con un passaggio meno brusco rispetto all’espressione del v. 191, δινευούσας ἵπποισιν <ἐπεὶ> / πταναῖς ἀλλάξας ἐξ ἔδρας / ἱερὸν <μετέβαλεν> (Hermann 1833, cf. *Or.* 1002) ὅμμι’ ἀγῶς / ἄλιος.

μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις, Eur. *Ion* 1082-1084 αἱ κατὰ πόντον / ἀεναῶν τε ποταμῶν† / δίνας χορευόμεναι, Ph. 791 ὑπὸ θυρομανεῖ νεβρίδων μέτα †δινεύεις (δίνᾱ Hermann 1840, *prob.* Mastronarde 1988), Ar. *Thesm.* 120-122 Λατῶ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος ποδὶ / παρὰρυθμ' εὖρυθμα, Φρυγίων / δινεύματα Χαρίτων. Termini a radice διν- applicati all'acqua si trovano e.g. in Hes. *Th.* 791, Eur. *Hipp.* 150, HF 368s., Tr. 210, Or. 1310, Cy. 46; al vento in Eur. *Al.* 245, Ar. *Av.* 697.

Ifigenia, dopo aver presentato la sua triste condizione di ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος (v. 220), contrappone la musica e i suoni di ora alla musica e ai suoni della precedente vita in Grecia: vv. 221-228 οὐ τὰν Ἄργει μέλπους' Ἥραν / οὐδ' ἱστοῖς ἐν καλλιφθόγγοις / κερκίδι Παλλάδος Ἀθίδος εἰκῶ / <καὶ> Τιτάνων ποικίλλουσ', ἄλλ' / †αἰμορρῶντων δυσφόρμιγγα / ξείνων αἰμάσσουσ' ἄταν βωμοῦς† / οἰκτρῶν τ' αἰαζόντων αὐδᾶν / οἰκτρὸν τ' ἐκβαλλόντων δάκρυον. La scelta di Sansone (1981) di espungere βωμούς (che appare come un'intrusione, esplicativa rispetto a versi allusivi ai sacrifici compiuti sull'altare di Artemide) e conservare per il resto il testo tradito sembra la soluzione più economica e soddisfacente per ristabilire il metro. Ifigenia rievoca con nostalgia la musica quotidiana che scandiva la sua vita da giovane argiva: le celebrazioni con canto e danza (μέλπω) in onore di Era³⁹ e la decorazione al telaio καλλίφθογγος del peplo portato per Atena alle Panatenee sono contrapposte ai suoni e alla musica distorta di ora.

Il rapporto tra tessitura e canto, come ha ben mostrato la Snyder (1981), è molteplice: lessico e immagini dalla sfera della tessitura sono applicate all'attività intellettuale (cf. ὑφαίνω in *Il.* III 212, *Od.* IV 678) o, in particolare, poetico-musicale (cf. Sapph. fr. 99,4 L.-P. = Alc. fr. 303A,4 V. χορδαισιδιακρεκην, Pind. *N.* 2,2s. ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' αἰδοί ἄρχονται, 4,44 ἐξ ὑφανίε, γλυκεῖα, καὶ τόδ' αὐτίκα, φόρμιγξ, *Ol.* 6,86s. ἀνδράσιν αἰχματαῖσι πλέκων ποικίλον ὕμνον, Bacch. 5,9s. σὺν Χαρίτεσσι βαθυζώνοις ὑφά- / νας ὕμνον, Telest. *PMG* 810,4s. τοὶ δ' ὀξυφώνοις πηκτίδων ψαλμοῖς κρέκον Λύδιον ὕμνον), l'attività tessile è associata al canto fin dai poemi

³⁹ Il verbo, usato in senso assoluto, sembra racchiudere l'idea di canto e danza, di *choreia*, come osserva Kyriakou (2006, 105), che però afferma sia tipico nei poemi omerici (cf. e.g. *Il.* I 474, XVI 182s.) piuttosto che in tragedia, dove assumerebbe semplicemente il senso di 'cantare'. In realtà μέλπω è usato sì da Euripide con il valore di 'cantare', 'intonare' (con c. oggi. come ἀρμονίαν, κελύσματα, ᾠδάν, παιάν, ἀχάν, oppure θεούς + ᾠδαῖσιν, Διόνυσον + ὑπὸ τυμπάνων, etc.), ma anche con il valore di 'cantare e danzare', 'celebrare con canto e danza': si vedano Tr. 554s. Διὸς κόραν ἐμελπόμαν / χοροῖσι (e, forse, dato il contesto, anche 338-340 ἴτ', ὃ καλλιπέπλοι Φρυγῶν / κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων / τὸν πεπρωμένον εὐνᾶ / πόσιν ἐμέθεν), Ph. 786-788 οὐκ ἐπὶ καλλιχόροις στεφάνοις νεάνιδος ὥρας / βόστρυχον ἀμπετάσας λωτοῦ κατὰ πνεύματα μέλπη / μοῦσαν ἐν ᾧ Χάριτες χοροποιοί, ma soprattutto questo stesso drama ai vv. 427-429 πεντήκοντα κορᾶν / Νηρηίδων < > χοροὶ / μέλπουσιν ἐγκύκλιοι, su cui vd. *infra*. Relativamente alle *performances* alla festa in onore di Era ad Argo si confronti in particolare la risposta di Elettra all'invito da parte delle donne del Coro in Eur. *El.* 175-180 οὐκ ἐπ' ἀγλαΐαις, φίλαι, / θυμὸν οὐδ' ἐπὶ χρυσέοις / ὄρμοις ἐκπεπτόταμαι / τάλαιν', οὐδ' ἱστᾶσα χοροῦς / Ἀργείαις ἅμα νύμφαις / εἰλικτρὸν κρούσω πόδ' ἐμόν.

omerici (cf. *Od.* V 61s. ἡ δ' [scil. Καλυψώ] ἔνδον ἀοιδιάουσ' ὀπὶ καλῇ / ἱστὸν ἐποικομένην χρυσεῖη κερχίδ' ὕφαινεν), ed esistono precisi paralleli tra il telaio (percorso dalla navetta) e la lira (suonata con il plectro). Vd. anche Restani (1995, 98), che considera le possibilità di applicazione di κρέκω a strumenti, voci e suoni animali e osserva: «nel suo passaggio sulla catena tesa, la κερχίς doveva certamente provocare uno stridio ben presente tra gli eventi del sonoro quotidiano [...], un suono acuto e penetrante, tale da riecheggiare, agli orecchi degli antichi Greci, simile appunto allo stridio delle locuste e al grido del cigno». Secondo Barker (*GMW* I 71 n. 61), che commenta il passo dell'*Ifigenia*, l'affinità tra i due ambiti non nasce tanto dal suono provocato dalla navetta, quanto dalla somiglianza tra telaio verticale e strumento a corde, e tra attività di ricamo del tessitore e attività del musicista-compositore. Da questo esempio euripideo, però, pare innegabile che 1) l'accostamento delle due sfere nasca da una reale pratica femminile di cantare al telaio, 2) a sua volta il telaio, per la sua struttura (κερχίδι ... εἰκὼ ... ποικίλλουσα richiama le variazioni, la *poikilia* della musica mimetica delle corde colpite dal plectro) ma anche per il suono provocato (vd. ἱστοῖς ἐν καλλιφθόγοις e cf. gli esempi euripidei citati *infra*), appare affine a uno strumento a corde che accompagna tale canto di lavoro. Tale immagine, presentata da Euripide anche in *Ion* 196s. (ἄρ' ὅς ἐμαῖσι μυ-/θεύεται παρὰ πῆναις), 507 (οὐτ' ἐπὶ κερχίσιν οὔτε λόγων φάτιν κτλ.) e *Hyps.* 196-198 (οὐ τάδε πῆνας, οὐ τάδε κερχίδος / ἱστοτόνου παρὰ μύθια Λήμνια / Μοῦσα θέλει με κρέκειν)⁴⁰, è parodiata in *Ar. Ra.* 1313-1316 (αἶθ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας / εἰειειειειλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες / ἱστότονα πηνίσματα, / κερχίδος ἀοιδοῦ μελέτας, cf. Eur. fr. 528a K.)⁴¹, in una sezione che, come si vedrà, prende di mira anche altre componenti dell'*imagery* caratterizzante questo dramma e tipico dello stile e della 'poetica' euripidea⁴².

Il sacrificio omicida sul barbaro altare non è καλλίφθογγος, ma «inadatto alla *phorminx*» (δυσφόρμιγξ), e le vittime umane – asperse di rosso sangue (αἵμορρόαντων ... αἱμάσσουσα), in contrasto con la *poikilia* del peplo⁴³ – piangono e si lamentano (αἰάζω) con grida pietose, che alludono contemporaneamente all'effettivo pianto in scena da parte di Ifigenia. La contrapposizione in questi versi autoreferenziali, infatti, non sembra essere solo tra la musica rituale + i suoni della vita quotidiana di un tempo e

⁴⁰ Cf. anche *Hec.* 466-474, dove si descrive, però, solo la tessitura del peplo per Atena, senza riferimenti al suono.

⁴¹ Come testimonia lo scolio *ad l.*, il v. 1316 contiene un'espressione proveniente dal *Meleagro*. L'espressione del verso precedente, invece, potrebbe essere una parodia dall'*Ipsipile* (cf. Grenfell-Hunt 1908, 85).

⁴² L'immagine della spola canora compare, però, anche in Soph. fr. 890,1 R.² (κερχίδος ὕμνου).

⁴³ Per l'antitesi tra immagini musicali ed eventi dolorosi, sanguinosi o luttuosi in Euripide vd. Padel (1974, 227), Bornmann (1993, 571s.), che considera e.g. *Tr.* 542-555 e 555-557, *Ion* 492-501 e 502-509, 881-884 e 895-904, e l'analisi del primo stasimo 'ditirambico' dell'*Elettra* euripidea (a confronto anche con il secondo stasimo) in Csapo (2009), che osserva a p. 98: «both odes share a structure: an initial escape into an idyllic realm populated by pleasant landscapes and gentle creatures, a turn to cumulatively gloomier and more threatening images, and [...] a final return to the drama's grim reality of murder and revenge». Il primo stasimo dell'*Elettra* si apre, infatti, con l'immagine della danza dei delfini e delle Nereidi (su cui vd. *infra* pp. 134ss.) al suono dell'aulo e di Achille dagli agili balzi, ma poi i toni cambiano: Achille è un guerriero in armi, su cui sono raffigurate immagini sinistre, funeree, come le Gorgoni e i cavalli dei carri in battaglia (è significativo che Euripide usi lo stesso verbo, πάλλω, prima per i delfini poi per i cavalli).

la (non-)musica di un rito ‘distorto’ + gli orrendi suoni di morte di ora, ma anche, con autoreferenzialità, tra il canto di Ifigenia in Grecia e quello luttuoso intonato ora in scena (si noti che subito dopo, ai vv. 229-231, la protagonista conclude il proprio canto, in forma di *Ringkomposition*, con un nuovo riferimento al lamento per Oreste: καὶ νῦν κείνων μέν μοι λάθρα, / τὸν δ’ Ἄργει δμαθέντ’ ἀγκλαίω / σύγγονον)⁴⁴. Si noti che sia Ifigenia (v. 146), sia il Coro (v. 184), nel descrivere il proprio lamento, usano il termine μολπή, che fin dai poemi omerici definisce una danza accompagnata dal canto (cf. *e.g.* *Il.* XVIII 605). Dato che Ifigenia usa al v. 221 il verbo dalla medesima radice μέλπω (cf. *supra*), per il canto e la danza di un tempo in onore di Era, si può ipotizzare che Euripide, attraverso l’uso di μολπή, intenda alludere alla *performance* in scena del Coro e di Ifigenia durante la parodo, e, scegliendo termini della stessa famiglia, accentui la contrapposizione tra la *molpe* rituale di un tempo e la *molpe* attuale luttuosa. Tale contrapposizione sarà ripresentata dal Coro nei due successivi stasimi.

Il primo stasimo

Il primo stasimo dell’*Ifigenia* è costituito da due coppie strofiche di cui la prima, metricamente molto varia, sembra prevalentemente giambica⁴⁵, mentre la seconda è eolo-coriambica. Il canto è espressione degli interrogativi del Coro riguardo ai due stranieri (Oreste e Pilade) appena catturati e pronti per essere sacrificati: dapprima le donne rievocano il mito del passaggio di Io dall’Europa all’Asia, si chiedono chi siano coloro che hanno lasciato la Grecia per giungere nel barbaro paese dei Tauri (str. α), e si domandano, poi, se abbiano attraversato il mare per sete di guadagno (ant. α); nella strofe successiva il Coro si chiede come abbiano affrontato le insidie di quelle acque inospitali (str. β) e infine si augura che possa giungere Elena per essere sgozzata sull’altare – desiderio già espresso da Ifigenia nella propria *rhesis* (cf. vv. 354-360) – e

⁴⁴ Al v. 149 Ifigenia aveva usato per il proprio lamento per Oreste l’espressione affine σύγγονον ἄμὸν κατακλαίω. Se si considera che la parodo consiste in una sorta di processione rituale (anche se le serve, quando entrano, non ne sono ancora consapevoli), si può ipotizzare anche un’implicita contrapposizione tra la processione funebre eseguita in scena e quella delle Panatenee, festa a cui Ifigenia allude ai vv. 222-224.

⁴⁵ Il metro della prima coppia strofica è stato interpretato in diversi modi: Platnauer (1938, 181s.) lo interpreta come eolo-coriambico e giambico, Dale (1971, 86s.) come dattilo-epitritico, mentre Itsumi (1991/1993, 260) ritiene che siano presenti alcuni enopli. Si veda anche l’interpretazione proposta da Willink (2006, 404-408), che individua elementi giambici, eolo-coriambici dattilici ed enopliaci.

che arrivi la dolce notizia che qualcuno dalla Grecia sia venuto a liberarle (ant. β). Si riportano i versi caratterizzati dall'*imagery* naturale:

IT 392-438

κυάνεαι κυάνεαι σύνοδοι θαλάσσας, ἴν' οἷστρος ἦ πετόμενος Ἀργόθεν† ἄξενον ἐπ' οἶδμα διεπέρασεν < > Ἀσιήτιδα γαῖαν Εὐρώπας διαμεΐψας. τίνες ποτ' ἄρα τὸν εὐδρον δονακόχλοον	395	Cupe, cupe confluenze del mare, dove il tafano che volava (?) da Argo attraversò sulle onde inospitali ... passando dall'Europa alla terra asiatica! Chi sono mai quelli che un tempo lasciarono
λιπόντες Εὐρώταν	400	l'Eurota dalle belle acque verdeggianti di canne o le sacre correnti di Dirce e giunsero, giunsero a una terra inospitale, dove
ἦ ρεύματα σεμνὰ Δίρκας ἔβασαν ἔβασαν ἄμεικτον αἶαν, ἔνθα κούρα δίᾳ τέγγει βαμοὺς καὶ περικίονας ναοὺς αἶμα βρότειον;	405	per la figlia di Zeus bagna gli altari e i templi circondati di colonne sangue umano?
ἦ ῥοθίοις εἰλατίνας δικρότοισι κώπας †ἔπλευσαν ἐπὶ πόντια κύματα† νάιον ὄχημα λινόποροις <σὺν> αὖραις ⁴⁶ ,	410	Forse coi duplici battiti del remo d'abete spinsero sui flutti marini il carro navale coi venti che gonfiano le vele, aumentando la sfida avida di ricchezze per la casa?
φιλόπλουτον ἄμιλλαν αὖξοντες μελάθορισιν; φίλα γὰρ ἐλπίς †γένετ' ἐπὶ πήμασι βροτῶν† ἄπληστος ἀνθρώποις,	415	Allettante è, infatti, la speranza †viene nonostante (?) le sventure dei mortali† insaziabile per gli uomini
ὄλβου βάρους οἱ φέρονται πλάνητες ἐπ' οἶδμα πόλεις <τε> βαρβάρους περῶντες κοινᾷ δόξᾳ· γνώμα δ' οἷς μὲν ἄκαιρος ὄλ-	420	che riportano un carico di ricchezza vagando sui flutti e attraversando città barbare con una comune aspettativa; ma in alcuni la volontà di ricchezza è intempestiva,

⁴⁶ Il testo tràdito presenta vari problemi: a) πλέω può reggere il complemento oggetto di ciò su cui si naviga o una sorta di complemento dell'oggetto interno, *e.g.* πλοῦν π., στόλον π., 'compiere una traversata, fare un viaggio per mare' (cf. Soph. Ph. 1038 e Dem. 56,12), quindi non si hanno esempi a sostegno dell'espressione ἔπλευσαν νάιον ὄχημα o simili; b) il dativo λινόποροις αὖραις non ha costruzione; c) per la corrispondenza antistrofica è necessaria una sillaba breve tra λινόποροις e αὖραις. Diggle (1981) accoglie nel testo l'integrazione di Wecklein (1898) <σὺν>, che, come afferma Platnauer (1938, 95), risolve contemporaneamente le difficoltà b) e c) (per l'associazione di remi e vento nel movimento di una nave cf. Eur. Hel. 1459-1461). Per risolvere la difficoltà presentata al punto a) sono interessanti le proposte ἔπεμψαν di Rauchenstein (1864, 29), πόρευσαν di Dindorf (1840, 517) e il recente ἔλασαν (<ἐλάυνω>) di Willink (2006, 407); Kyriakou (2006, 149) considera εἰλατίνας κώπας come genitivo (accogliendo la correzione di Reiske 1754 al tràdito ἐλατίνοις [εἰλ- Tr²] ... κώπαις di L) e νάιον ὄχημα come complemento oggetto, ma, dato che il testo non presenta problemi dal punto di vista metrico e un'espressione contenente un sostantivo qualificato da tre epiteti potrebbe rientrare nello stile dell'ultimo Euripide, sembra più opportuno presentare la correzione solo in apparato (cf. Sansone 1981, che presenta εἰλατίνας ... κώπαις). Cf. *infra* p. 132 n. 58 su ῥόθιος.

in altri coglie nel segno.

πῶς τὰς συνδρομάδας πέτρας,
 πῶς Φινείδας †αύ-
 πνους† ἀκτὰς ἐπέρα-
 σαν παρ' ἄλιον αἰγιαλὸν ἐπ' Ἀμφιτρί-
 τας ῥοθίᾳ δραμόντες⁴⁷,
 ὅπου πεντήκοντα κορᾶν
 Νηρηῶν < > χοροὶ⁴⁸
 μέλπουσιν ἐγκύκλιον,
 πλησιςτίοισι πνοαῖς,
 συριζόντων κατὰ πρύμναν

εὐναίων πηδαλίων,
αὔραισιν νοτίαις
ἢ πνεύμασι Ζεφύρου,
τὰν πολυόρνιθον ἐπ' αἴ-
αν, λευκὰν ἀκτάν, Ἀχιλλῆ-
ος, δρόμους καλλισταδίους,
ἄξιον κατὰ πόντον;

Come superarono le rupi che si urtano,
come i promontori
senza riposo delle Fineidi,
425 lungo le coste marine
sui flutti di Anfritrite correndo,
dove danzano le cinquanta
fanciulle Nereidi e
cantano in circolo,
430 con venti che gonfiano le vele,
mentre i timoni che mantengono la giusta
rotta
fischiano a poppa,
per i venti del nord
o i soffi di Zefiro,
435 fino alla terra ricca d'uccelli,
alla bianca riva,
alle belle piste di gara di Achille
sul mare inospitale?

Lo stasimo è connotato dall'idea di movimento e suono in un contesto marittimo. La prima strofe è dominata dall'immagine del flusso dell'acqua, delle onde:

⁴⁷ Il v. 423 πῶς Φινειίδας (**Tr.²**) ἀύπν- (—○○○○—) non corrisponde al v. 440 Λήδας Ἑλένα φίλα (—○○○○—). Se in quinta sede avessimo una sillaba lunga il v. 423 risulterebbe un *tel*: ciò sarebbe possibile o con la correzione Φινειῶν di Rauchenstein 1864, 29 (così in Murray 1913a e Sansone 1981), o con emendamento dell'aggettivo ἀύπνου, che Diggle (1981) pone tra *crucis*, in modo che inizi per consonante. Platnauer (1938, 96) si mostra propenso ad accogliere la proposta di Wilamowitz (*ap.* Murray 1913a) λιγύπνου (AY < AIGY?), «though the form λιγύπνοος = λιγὺ πνείων (cf. Od. 4. 567) is late», mentre osserva giustamente che il genitivo Φινειῶν implica due difficoltà: a) le Arpie non erano le figlie di Fineo, bensì le sue tormentatrici; b) erano esseri femminili (cf. l'uso del patronimico maschile per indicare i due *figli* di Fineo in Soph. *Ant.* 971). Kyriakou (2006, 153) preferisce – *servato* Φινηίδας di **L** (< Φινηίς) e con ⟨ά⟩ Λήδας al v. 440 – l'emendazione di Willink (2006, 409) αὖ πολύπνου. Quest'ultimo al v. 440 integra Λήδας ⟨τάνδ'⟩ Ἑλένα, ottenendo comunque un gliconeo. Relativamente alla colometria dei vv. 425s. è forse preferibile quella accolta da Dale (1971) e Sansone (1981): -σαν παρ' ἄλιον αἰγιαλὸν / ἐπ' Ἀμφιτρίτας ῥοθίῳ δραμόντες, —○—○○— || ○—○○—○○— 2choB, 3cho.

48 Sono state proposte varie integrazioni dei vv. 428s. trasmessi da L come Νηρηίδων χοροὶ μέλπουσιν ἐγκύκλιοις. Diggle (1981) accoglie Νηρηίδων dell'Aldina ed ἐγκύκλιοι di Heath (1762), e ipotizza una lacuna prima di χοροί (così anche Sansone 1981, *servato* ἐγκύκλιοις): per tale lacuna si è proposto ὄπα (Wecklein 1904), retto da μέλπουσιν, ποσί (Hermann 1833) o ποσσί (Wilamowitz 1921a, 567), ἀβρά (West *ap.* Cropp 2000). Altri pensano a una corruzione più ampia del testo e propongono Νηρέως κάλλιστα χοροί (Monk 1857, cf. *Tr.* 2s.), Νηρέως ἔκδηλα χοροί (Murray 1913a), Νηρέως δίνεισι ... ἐγκύκλιοις (Willink 2006, 410). Quest'ultima proposta è particolarmente interessante, in quanto non solo consente di conservare il dativo trádito, ma pare verosimile sul piano della tradizione testuale (cf. Willink *ibid.* n. 40), e a livello lessicale (Willink cita i *loci similes* euripidei *Hipp.* 150, *Ion* 1080-1084, e *IA* 1055, dove però compare εἰλίσσω). Si potrebbe semmai tentare l'integrazione <ἔναλοι> (cf. [Arion] *PMG* 939,9s. δελφῖνες, ἔναλα θρέμματα / κουρῶν Νηρείδων θεῶν e Ar. *Thesm.* 325 Νηρέος εἰναλίου τε κόροι), che, però, darebbe v. 428 ————— (gl) ~ v. 445 ———— (cho dim), una particolarità metrica che – sebbene ai vv. 422 ~ 439 sia presente una responsione gl ~ cho dim ed e.g. in Eur. fr. 773 K. si attestato tel ~ cho dim – richiede estrema cautela.

si apre con un'invocazione sospesa, tipica del 'nuovo stile'⁴⁹, alle correnti del mare dal colore blu cupo (cf. l'uso di *κυάνεαι* per le Simplegadi, che si trovano in questo tratto di mare, ai vv. 242, 746 e 889, ma anche per lo stretto dell'Euripo, presso cui fu sacrificata Ifigenia in Aulide) che si incontrano nello stretto del Bosforo: esse sono definite *σύνοδοι θαλάσσης*, originale espressione che sarà riecheggiata nel composto *συνδρομάδας* al primo verso della str. β. Su tale confluenza si slanciò Io, che passò dall'Europa all'Asia sui flutti. L'espressione usata è *ἐπ' οἶδμα*, in cui il sostantivo definisce il rigonfiamento dell'onda (cf. Chantraine, *DELG* 780) ed è attestato spesso in Euripide, in particolare in contesti caratterizzati da un ricco *imagery* naturale che 'fa musica': vd. *Hipp.* 739, *Hyps.* 253, *Hel.* 1466, 1501 (su cui cf. Steiner 2011, 321), *Ph.* 202, *Or.* 992. Con questo termine si qualifica soprattutto il movimento del mare, ma, come si vedrà, Euripide qualificherà anche il suono dei flutti, attraverso il termine *ῥόθιος*. Il verbo trasmesso dai codici al v. 393 per il movimento di Io è *ὁ πετόμενος*, che però non è in responsione con *ἐπὶ πόντια* (v. 409), mentre Triclinio scrive *ὁ ποτόμενος*, accettato tra gli altri da Matthiae (1814) e di recente da Cropp 2000. La proposta, molto conservativa, di Sansone (1981), è di mantenere *ὁ πετόμενος* e correggere il v. 409 in *πόντι' ἐπὶ κύματα*. Ha però forse ragione Willink (2006, 405) a ritenere che «ὁ + *present* participle cannot be right»: lo studioso propone *ὁ ποτ' ὄμενος* (cf. *Soph. OT* 174-177), che restituisce esatta responsione e, indicando lo 'slanciarsi', pare appropriato al contesto. Nei versi successivi ritornano immagini di acqua e di movimento: si vedano *διαπερῶω*, *διαμείβω*, l'anadiplosi di *βαίνω*⁵⁰ e, per definire le bellezze della patria, l'epiteto dell'Eurota *εὐδροῦς*⁵¹ e i *ῥεύματα* della fonte di Dirce, in contrasto con il sangue umano che bagna (*τέγγει*) il santuario (vv. 403-405). Anche *ῥεῦμα*, come *οἶδμα*, pone in risalto l'idea di movimento dell'acqua e, in

⁴⁹ Vd. e.g. anche *Hipp.* 752-756, *Tr.* 122-137, *El.* 432-441, *IT* 1106-1110, *Ion* 492-506, *Hel.* 1451-1458 e cf. Kranz (1933, 191s. e 238-240); Fraenkel (1950, 698), che osserva come in Euripide per la prima volta avvenga una «secularization of this originally hieratic form of address»; Kannicht (1969, 377s.). La strofe, come anche la str. β (vd. *infra*), è prevalentemente paratattica: come osserva Csapo (2003, 72) l'effetto di questo tipo di sintassi «is a poetry which is more musical, and appeals primarily to the senses and not the intellect» (cf. già Kannicht, *l.c.*: «sie will also nicht feststellen oder urteilen, sondern evozieren, d. h. ihr Grundzug ist nicht rational, sondern emotional»). Lo studioso precisa che le frasi relative e i participi, presenti nelle strofe, costituiscono subordinazione a livello grammaticale, ma non contribuiscono alla logica della sentenza: sono, insomma, semplici connettivi.

⁵⁰ Per l'uso di *βαίνω* in ambito orchestraico vd. Naerebout 1997, 281.

⁵¹ L'aggettivo è attestato raramente prima di Euripide, in riferimento a corsi d'acqua o città/terre: vd. Hes. fr. 128 (= Eust. *Il.* 461,2) M.-W., Pind. *P.* 1,79, Bacch. 11,119, Hdt. IV 47,1 e IX 25,2. Cf. anche [Eur.] *Rh.* 927 e Polyz. fr. 2 K.-A. (congettura).

virtù della radice comune con ῥυθμός, si presta in particolar modo a esaltare il legame tra elemento naturale e *performance* coreutica⁵².

Nelle due strofe centrali il legame tra natura e *choreia* si fa ancor più evidente e la lingua euripidea presenta numerosi contatti con i *Persiani* di Timoteo, un'opera connotata da un notevole mimetismo⁵³. Le donne greche, come si è detto, si domandano se gli stranieri siano in cerca di ricchezza e, per definire il loro viaggio marittimo, usano un'elaborata e originale espressione (contenente un *primum dictum* euripideo, δίκροτος, e un *hapax*, λινοπόρος) che 'risuona' del fragore del mare, del battito dei remi⁵⁴ e del soffio del vento: gli stranieri hanno forse spinto il loro «carro marino» grazie ai remi d'abete «dal doppio scroscio risonante/dal fragore che doppiamente risuona» e al «vento che attraversa/gonfia le vele» (λινοπόροι αὔραι) per sete di guadagno? La nave mossa dai remi fragorosi che, colpendo la superficie marina, generano lo scroscio delle onde, insieme al soffio del vento, richiama l'esecuzione della danza del Coro, con il battito ritmico dei piedi, accompagnata dal sonoro soffio dell'aulo (cf. e.g. Telest. PMG 806,4 πνεύματος εὔπερον αὔραν ἀμφιπλέκων καλάμοις). Si noti che il raro composto δίκροτος sembra richiamare i passi di danza eseguiti dai due piedi di ciascun coreuta. La radice κροτ- indica, infatti, un colpo che risuona, prodotto dalle mani, dai piedi (soprattutto dei danzatori) o dagli zoccoli dei cavalli, e dai remi (cf. Chantraine, DELG 587). In Hdt. I 66,2 la Pizia dice δώσω τοι Τεγέην ποσσίκροτον ὀρχήσασθαι, in Pind. Pae. D6,16-18 Rutherford si parla di Δελφῶν κόραι ... μελπ[ό]μεναι ποδὶ κροτέο[ντι γᾶν θο]ῶ, Euripide usa l'espressione κρότος ποδῶν in ambito orchestico in Heracl. 783 e Tr. 546 (dove è il sostantivo è definito in enallage ἄεξις), Timoteo in Pers. 197-201 Hordern descrive i

⁵² Cf. Chantraine, DELG 979: «le rapprochement ancien avec ῥέω “couler” est confirmé par la quantité brève de l'ῥ chez Aesch. Ch. 797, E. Supp. 94, cf. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 327-335: ce savant part pour ῥυθμός du sens de “forme” assume par ce qui est mouvant, fluide, modifiable; le sens nouveau de “rythme” serait issu du mouvement des corps dans la danse; cette analyse s'appuie sur la fonction de -θμός, -σμός, qui indiquerait la modalité particulière de l'accomplissement du procès» (così anche Beekes, EDG II 1293). Se si accetta per ῥόομαι la stessa radice di ῥέω (cf. Chantraine, DELG 981) risulta interessante che in Il. XXIV 616 il verbo è applicato alla danza, in Hes. Th. 8 le Muse ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν e in H. Hom. Ven. 261 le ninfe καλὸν χορὸν ἐρρώσαντο.

⁵³ Per i rapporti intertestuali tra il primo stasimo dell'*Ifigenia Taurica* e i *Persiani* di Timoteo vd. Firinu 2009.

⁵⁴ Si trovano espressioni affini a εἰλατίνη κόπη in contesti euripidei simili a quello dell'*Ifigenia* come *Hyps.* 263 ed *Hel.* 1462 (εἰλατίνη πλάτη), mentre in Tim. Pers. 5s. compare la *kenning* senza spiegazione [χε]ῖρας ... ἐλατίνης (cf. Waern 1951, 47-51).

festeggiamenti dei Greci dicendo che σύμμετροι δ' ἔπε-/κτύπεον ποδῶν / ὑψικρότοις χορείαις⁵⁵.

Il composto δίκροτος si trova anche in *El.* 775, non in ambito marittimo, ma in riferimento a una strada: δίκροτον εἰς ἀμαξιτόν, «per la strada a due corsie» (lett. «che risuona dalle due parti»)⁵⁶. In *Tim. Pers.* 12s. si trova l'espressione [πο]λυκρότο[υς ... πεύκας a definire proprio i remi, e questo stesso aggettivo è impiegato già in *H. Hom.* 19,37 in riferimento a Pan (probabilmente per i suoi rumorosi zoccoli) e in *Anacr. PMG* 427,2 per l'etera Gastrodoro (si noti l'implicito accostamento tra il rumore dell'onda e quello prodotto dalla ragazza: μηδ' ὥστε κῦμα πόντιον / λάλαζε, τῇ πολυκρότῃ / σὺν Γαστροδώρῳ καταχύδην / πίνουσα τὴν ἐπίστιον). A partire dal IV sec. (cf. e.g. *Xen. HG* II 1,28) è attestato l'uso in ambito marittimo dei termini μονό-, δί-, τρίκροτος in riferimento alle imbarcazioni: in questo caso i composti si riferiscono verosimilmente al numero di squadre di rematori secondo l'appartenenza allo stesso livello di seggio (cf. Morrison 1947/1948)⁵⁷. Sia nell'*Inno a Pan*, sia nel frammento anacreonteo, πολύκροτος richiama primariamente il rumore di un battito, e il termine euripideo δίκροτος, formalmente uguale a quello senofonteo, è tuttavia usato in modo assolutamente peculiare, in riferimento ai battiti del remo, e allo scroscio provocato da essi, col significato di 'dupli-sonante' (cf. LSJ⁹ 431: «doublebeating») e con allusione ai remi sui due lati della nave o alle coppie di remi su ciascun banco. Contrariamente a Hordern (2002, 141) e a Kyriakou (2006, 249), si può pensare che Euripide, a partire dall'arcaico πολύκροτος e alla luce dell'uso tecnico marittimo dei composti in -κροτος (che comunque da esso derivano), abbia reinterpretato l'aggettivo δίκροτος, applicandolo in modo originale nell'*Ifigenia ai ῥόθια* (o alle κῶπαι, se si conserva il testo trådito), nell'*Elettra* ad ἀμαξιτός.

Il rumore dei flutti, talvolta unito al soffio del vento, si trova, naturalmente, già nella poesia epica e lirica precedente, cf. e.g. *Il.* I 482 ἀμφὶ δὲ κῦμα στείρη πορφύρεον μεγάλ' ἴαχε νηὸς ἰούσης, XIV 394 θαλάσσης κῦμα τόσον βοάα, Hes. *Op.* 648 πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, Archil. fr. 122,8 W.² θαλάσσης ἡχέεντα κύματα, Semon. fr. 7,40 W.² βαρυκτύποισι κύμασιν. Euripide, però, sembra avere una

⁵⁵ Hordern (2002, 227) osserva giustamente che ὑψι- non indica sicuramente l'altezza, l'acutezza del suono (che in greco è espressa attraverso ὄξύς); Janssen (1989, 126) ritiene che il termine descriva «the high-swinging of the legs and the high-leaping of the dancing Greeks» e anche Hordern (*ibid.*) propone l'interessante traduzione «high-pounding» (lo studioso cita e.g. *Ar. V.* 1492 ῥίπτε σκέλος οὐράνιον ed *Eur. Tr.* 325s. πάλλε πόδα / αἰθέριον ἄναγε χορόν, ma vd. anche *Eur. El.* 860s. οὐράνιον πῆδημα). Non sembra da escludere, però, che il composto possa indicare un battito così fragoroso da risuonare (fino in) alto, in cielo («altisonante», «che alto risuona», non come traduce LSJ⁹ 1910: «loftily resounding»).

⁵⁶ Secondo Denniston (1939, 146) sarebbe una strada larga abbastanza per due carri, come nella traduzione proposta sopra; secondo Cropp (1988, 154), invece, si tratterebbe di un sentiero con due solchi lasciati dalle ruote dei carri.

⁵⁷ Sebbene il termine πολύκροτος abbia precedenti arcaici, Timoteo ha operato una sorta di contaminazione del composto sofocleo πολύκωπος (*Tr.* 656; cf. *IT* 981) e di quello euripideo δίκροτος, entrambi usati in un ambito marittimo con riferimento al remeggio ed entrambi quindi probabilmente presupposti dal Nostro, e lo ha 'rinnovato', quasi facendolo rinascere dalla fusione di questi due composti e inserendolo nel contesto di una battaglia navale. Più che l'accezione tecnica dell'aggettivo (ricavabile dal passo senofonteo) e un particolare tipo di nave, Timoteo (come Euripide) avrà inteso evocare l'immagine dei «remi che si tuffano molte volte» (alludendo a una nave con molti rematori e/o veloce), e il grande fragore di tale movimento sulla superficie marina.

particolare predilezione per l'uso del termine ῥόθιος, che descrive il movimento e insieme il suono delle onde o dell'acqua mossa dal battito dei remi (cf. LSJ⁹ 1573: «*rushing, roaring dashing*, esp. of waves, [...] of oars»), in sezioni corali dell'ultima produzione affini al primo e al secondo stasimo dell'*Ifigenia Taurica* e connotate da uno spiccato mimetismo, oltre che da frequenti riferimenti musicali. L'agg. piuttosto raro ῥόθιος compare per la prima volta in *Od.* V 412, riferito a κῶμα. Si trova poi il sost. n. pl. in Pind. *Pae.* D6, 128s. Rutherford, ma usato in senso metaforico nell'espressione αἰοιδᾶν ῥόθια («to suggest the repeated roar of παῖάν-cries», Rutherford 2001, 325). In Aesch. *Pers.* 396 compare invece l'agg. ῥοθιάς riferito a κώπη, ma in una scena di battaglia in trimetri giambici, mentre in [Aesch.] *Pr.* 1048 si trova il sost. ῥόθιον in una sezione anapestica in cui Prometeo elenca i cataclismi che Zeus può mandare contro di lui, tra cui gigantesche ondate. Sofocle lo usa in riferimento alle onde in una sezione lirica, *Ph.* 688, anch'essa, però, diversa dai contesti euripidei (Filottete è solo, circondato dal fragore dei flutti). Euripide usa il termine frequentemente nella sua ultima produzione (13 volte)⁵⁸, talvolta con una originale connotazione 'pittorica' a sottolineare il biancheggiare della spuma marina (*Cy.* 17, *IT* 1387, *Hel.* 1269 e 1575, tutte sezioni in trimetri), talvolta all'interno di sezioni corali che paiono particolarmente mirate ad esaltare le componenti della *performance* a livello di suono e movimento, con un uso molto simile a quello di *IT* 407: si tratta di *Phaeth.* 80 Diggle (dalla parodo), dove definisce, però, il fruscio dei venti, *Hel.* 1117 (dal primo stasimo), 1452 e 1503 (dal terzo stasimo), oltre che in questo stesso stasimo dell'*Ifigenia* al v. 426 e al v. 1133 dal secondo stasimo. Si rivelano interessanti conferme per l'uso di ῥόθιος/-ov allusivo, in canti corali, al movimento dei passi di danza e al loro battito ritmato Aesch. *Pers.* 462, dove il termine ῥόθος (> ῥόθιος) definisce lo 'slancio', il 'passo' nell'espressione ἐφορμηθέντες ἐξ ἑνὸς ῥόθου, e Leon. *P. Oxy.* 662,45 = *HE* 2280 ῥοθίους πόδας, detto di un animale⁵⁹.

⁵⁸ Secondo Kyriakou (2006, 149) in Euripide, come nel resto della produzione tragica, ricorre solo il sost. ῥόθιον e non l'aggettivo; ne consegue che si dovrebbero accogliere gli emendamenti di *IT* 407 in ἢ ῥοθίοις εἰλατίνας δικρότοισι κώπας (ἐλατίνοις κώπαις L), 1133 in βήσῃ ῥοθίοις πλάτας (-αις L), e *Hel.* 1117 in ὅτ' ἔδραμε ῥόθια πολιά (πεδιά L) βαρβάρω πλάτα e anche *Cy.* 16s. in παῖδες δ' (ἐπ') ἐρετμοῖς ἦμενοι γλαυκὴν ἄλα / ῥοθίοισι λευκαίνοντες ἐζήτουν σ', ἄναξ. Si tratta di passi controversi e sembra opportuno essere prudenti nel prendere posizione a favore dell'intervento sul testo, se si considera che è possibile l'uso dell'aggettivo da parte di Euripide. Se nel caso di *IT* 407 la presenza di ben tre aggettivi può giustificare l'intervento sul testo, in *IT* 1133, *Hel.* 1117 e *Cy.* 16s. sembra decisamente preferibile proporre la correzione eventualmente in apparato.

⁵⁹ Si veda anche l'uso metaforico in riferimento a un applauso 'scrosciante' in Ar. *Eq.* 546s. αἴρεσθ' αὐτῷ πολὺ τὸ ῥόθιον, παρ' ἀπέμψατ' ἐφ' ἑνδεκα κώπαις, / θόρυβον χρηστὸν ληναίτην (in cui gli

L'idea di movimento è ribadita nei versi successivi dell'antistrofe, nella *gnome* del Coro sulla speranza di ὄλβος che nutrono coloro che si avventurano nonostante i rischi: al v. 417 sono detti πλάνητες ἐπ' οἴδμα πόλεις <τε> βαρβάρους περῶντες, espressione in cui si ripete ἐπ' οἴδμα del v. 395, con il verbo πλανάω (che forse richiama il 'vagare' di Io descritto all'inizio della strofe)⁶⁰, e περῶω, usato anch'esso al v. 395 (διεπέρασεν).

Un nuovo interrogativo, ma sempre incentrato sull'attraversamento del Ponto Eusino per giungere al paese dei Tauri, apre la strofe successiva: come hanno potuto gli stranieri sopravvivere alle isole Simplegadi e alla tempestosa costa di Salmidesso? Il quesito si estende per ben 17 versi che costituiscono un'unica sentenza, in cui la natura è descritta attraverso suoni e movimenti ed è sede di una *performance* corale divina che richiama quella eseguita in scena. Le isole che costituiscono il maggior pericolo per chi si inoltra nel Mar Nero sono dette συνδρομάδες πέτραι, un'originale espressione rispetto a quella tradizionale di Συμπληγάδες (cf. vv. 241, 260, 355, 1389)⁶¹. Nel nuovo composto l'accento è posto sul movimento, la corsa (συνδρομάς), piuttosto che sullo scontro delle rocce. Euripide riecheggia, così, l'immagine del primo verso dello stasimo (σύνοδοι θαλάσσης) e introduce l'idea della corsa – già presente nell'episodio mitico di Io (vv. 393-397) – che costella questa strofe, in cui si susseguono a breve distanza δρομόντες (v. 426) e δρόμους (v. 437)⁶². Il Coro si chiede poi come gli stranieri abbiano superato le coste di Salmidesso, città della costa tracia, su cui regnò

undici remi rappresentano le dita più la lingua del singolo spettatore secondo Naber 1895, 240, i membri del Coro, escluso il Corifeo, muniti di un vero remo o di un altro strumento secondo Hubbard 1989).

⁶⁰ Il verbo e i suoi derivati sono applicati al vagare forzato o senza meta e talvolta implicano uno stato di follia del soggetto: cf. e.g. Eur. *Heracl.* 878, *El.* 1253, *Hel.* 203, 598, 1319s. (δρομαῖον δ' ὅτε πολυπλάνη-/τον μάτηρ ἔπαυσε πόνον, su cui cf. cap. I p. 102), *Ba.* 149, nel contesto di una *danza* bacchica (vv. 145-147 ὁ Βακχεὺς ... δρόμῳ καὶ χοροῖσιν / πλανάτας ἐρεθίζων / ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλον κτλ.).

⁶¹ Cf. ai vv. 124s. πόντου δισσὰς συγχωρούσας / πέτραις ἀξείνου. In Pind. *P.* 4,208, però, a proposito del viaggio degli Argonauti, si usa il composto σύνδρομος: vv. 207-210 δεσπότην λίσσοντο ναῶν, / συνδρομῶν κινήθων ἀμαϊμάκετον / ἐκφυγεῖν πετρῶν. δίδυμαι γὰρ ἔσαν ζω-αί, κυλινδέσκοντό τε κραιπνότεραι / ἢ βαρυγδούπων ἀνέμων στίχες. Diverso è il contesto dell'avv. ξυνδρομῶς in Aesch. *Ag.* 1184. Il composto euripideo sarà poi usato per le Simplegadi in Theocr. 13,22.

⁶² Si noti che in [Arion] *PMG* 939,8 i delfini danzanti sono detti ὠκύδρομοι. Risulta interessante un confronto con Eur. *Ba.* 862-876, dal terzo stasimo, in cui il Coro paragona i riti bacchici che eseguirà (e che probabilmente sta imitando nella propria danza in scena) ai movimenti di una cerbiatta che gioca in mezzo alla natura e che è sfuggita all'inseguimento dei cacciatori; sono ripetuti a breve distanza δρόμημα e ὠκύδρομος: ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς / θήσω ποτὲ λευκὸν / πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν / αἰθέρ' ἐς δροσερὸν ῥίπτουσ', / ὥς νεβρὸς χλοεραῖς ἐμπαί-/ζουσα λείμακος ἡδοναῖς, / ἀνίκ' ἀν φοβεράν φύγην / θήραν ἔξω φυλακῆς / εὐπλέκτων ὑπὲρ ἀρκύων, / θούσσων δὲ κυναγέτας / συντείνη δρόμα ἡμα κυνῶν, / μόχθοις δ' ὠκυδρομοῖς ἀελ-/λὰς θρόσκη πεδίον / παραποτάμιον, ἡδομένα / βροτῶν ἐρημίαις σκιαρο-/κόμοιό τ' ἔρνεσιν ὕλας;

Fineo, celebre per le forti tempeste⁶³: se si accoglie l'interessante congettura di Willink (2006, 409; cf. *supra* p. 128 n. 47) αὖ πολύπνους, le coste sarebbero caratterizzate da molto vento, elemento che è ripetuto, come si vedrà, nel corso della strofe e che pone in risalto l'idea del soffio in quanto movimento e suono⁶⁴. Il viaggio sui flutti marini è descritto nuovamente attraverso il verbo περῶω (cf. *supra*) e anziché ἐπ' οἴδμα (vv. 395 e 417) ο ἐπὶ κύματα (v. 409) si dice ἐπ' Ἀμφιτρίτας ῥοθίῳ δραμόντες, densa espressione che racchiude l'idea di rapido movimento e di suono delle onde⁶⁵. Proprio in queste acque sonore, su cui corre l'imbarcazione dei due Greci, il Coro localizza la *performance* corale delle Nereidi (Anfitrite stessa, del resto, è una di esse e nei versi successivi comparirà Achille, figlio della Nereide Teti). Si tratta di una «choral projection» in cui le cinquanta dee marine⁶⁶ – protettrici dei naviganti (cf. e.g. Hes. *Th.* 252-254, Hdt. VII 191,2 ed Eur. *Hel.* 1584-1587) – sono descritte mentre danzano e cantano in formazione circolare (χοροὶ μέλπουσιν ἐγκύκλιοι ο δίναισι χοροὶ μέλπουσιν ἐγκύκλιοις di Willink 2006, 410, cf. *supra* p. 128 n. 47). La scelta è adatta non solo a un contesto di suoni e movimenti naturali, in particolare marittimi, ma anche allo *status* delle Greche, per cui il Coro di κόραι mitiche è certamente appropriato, ma con cui crea anche un contrasto, in quanto le giovani sono schiave di quello stesso mare (sede della *choreia*)⁶⁷, che è per loro inospitale e da cui vorrebbero fuggire per eseguire le loro danze altrove, in patria (si vedano i finali del primo e del secondo stasimo). L'antitesi sarà stata accentuata se i coreuti eseguivano in scena una *performance* simile a quella delle Nereidi protagoniste del canto stesso. La danza sembra essere l'attività principale delle Nereidi, ed Euripide ne è il principale testimone letterario⁶⁸.

⁶³ Cf. e.g. [Aesch.] *Pr.* 726s., Xen. *An.* VII 5,12.

⁶⁴ Lo stesso vale se si accoglie λιγύπνους di Wilamowitz (*ap.* Murray 1913a), che indica 'dal soffio stridente/acuto', e che è attestato nella forma λιγύπνοιος in un contesto affine: H. *Hom. Ap.* 27s. ἐκάτερε δὲ κύμα κελαινὸν / ἐξήει χέρσον δὲ λιγυπνοίοις ἀνέμοισιν.

⁶⁵ L'uso metonimico di Ἀμφιτρίτη per 'mare' è già odissiacο (cf. *Od.* III 91 κύμασιν Ἀμφιτρίτης, V 422 οἷά τε πολλὰ τρέφει κλυτὸς Ἀμφιτρίτη, XII 60 κύμα ... κυανώπιδος Ἀμφιτρίτης, 97 ἂ μυχία βόσκει ἀγάστονος Ἀμφιτρίτη), ma ricompare, poi, nel V sec. con questo uso solo in Euripide e Tim. *Pers.* 37-39, nell'espressione ἐ[π' ἰχ]θυ[ο]-/στεφέσι μαρμαροπ[τύχ]οις / κόλποισιν [Ἀμφιτρί]τας (cf. Wilamowitz 1903b).

⁶⁶ Per le Nereidi come dee piuttosto che ninfe vd. Barringer 1995, 2. Esse sono cinquanta in Hes. *Th.* 264, Pind. *I.* 6,6, Aesch. fr. 174 R., Eur. *Ion* 1080s. Si veda inoltre Soph. *OC* 716-719, un passo simile a quello dell'*Ifigenia*, dove si parla dei loro cento piedi: ἂ δ' εὐήρετμος ἔκπαγλ' ἁλία χερ-/σὶ παραπτομένα πλάτα / θρώσκει, τῶν ἑκατομπόδων / Νηρηίδων ἀκόλουθος.

⁶⁷ Cropp (2000, 206) osserva genericamente che «the Nereids' freedom is implicitly contrasted with the Greek women's captivity». Poco significativa pare l'interpretazione di Kyriakou (2006, 153), secondo cui «Euripides may have wished to accentuate the extraordinary character of the place».

⁶⁸ Per le testimonianze iconografiche delle Nereidi danzanti vd. Barringer 1995, 83ss. C'è solo un vaso, la coppa a figure nere di Tarquinia, Mus. Naz. RC 4194 del 560-540 (vd. *LIMC* VI/2 490 fig. 264), dove sicuramente sono rappresentate Nereidi che danzano in cerchio tenendosi per mano, ma Csapo (2003, 84

In *Andr.* 1266-1268 Teti si rivolge a Peleo dicendogli di attenderla al Pelio, dove arriverà con il Coro delle cinquanta Nereidi: *μίμνε δ' ἔστ' ἂν ἐξ ἁλὸς / λαβοῦσα πεντήκοντα Νηρηίδων χορὸν / ἔλθω κομιστήν σου*. Nel primo stasimo dell'*Elettra* la menzione della danza delle Nereidi compare in un contesto particolarmente affine a quello dell'*Ifigenia*; ai vv. 432-441 il Coro invoca le navi che portarono Achille e Agamennone a Troia, un viaggio scortato dalle danze delle Nereidi e dei delfini amanti dell'aulo: *κλειναὶ νᾶες, αἵ ποτ' ἔβατε Τροίαν / τοῖς ἀμετρῆτοις ἐρετμοῖς / πέμπουσαι χορεύματα Νηρηίδων, / ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-/φῖς πρῶραις κυανεμβόλοι-/σιν εἰλισσόμενος / πορεύων τὸν τᾶς Θέτιδος / κοῦφον ἄλμα ποδῶν Ἀχιλῆ / σὺν Ἀγαμέμνονι Τρωίας / ἐπὶ Σιμωντίδας ἀκτάς*. La strofe, parodiata in *Ar. Ra.* 1317s. e considerata dagli studiosi un paradigma del 'nuovo stile' euripideo (cf. e.g. Cropp 1988, 128), condivide con il passo dell'*Ifigenia*, oltre al contesto di un viaggio marittimo, la sintassi paratattica (cf. *supra* p. 129 n. 49), fatta di immagini concatenate ricche di aggettivi che definiscono colore, suono e movimento, ed è particolarmente mimetica dal punto di vista orchestico e musicale: si descrivono la danza delle Nereidi, i movimenti circolari dei delfini «amanti dell'aulo» (lo strumento che in scena accompagna il canto dei coreuti) e anche l'agile balzo dei piedi di Achille. I Cori di Nereidi e il movimento circolare nella loro danza sono presenti anche nei versi che aprono le *Troiane*, per bocca del dio marino Posidone: vv. 1-3 *ἦρ' ὡς λιπὼν Αἰγαῖον ἄλμυρὸν βάθος / πόντου Ποσειδῶν, ἔνθα Νηρηίδων χοροὶ / κάλλιστον ἵχνος ἐξελίσσουσιν ποδός*⁶⁹. Già nella stessa *Ifigenia Taurica*, all'interno del racconto del mandriano dell'incontro con i due stranieri, si riporta la preghiera di uno dei bovari che si rivolge ai Dioscuri dicendo: vv. 273s. *ἦ Νηρέως ἀγάλαθ', ὃς τὸν εὐγενῆ / ἔτικτε πεντήκοντα Νηρηίδων χορὸν*. Il carattere salvifico delle dee marine (cf. *supra*) è probabilmente all'origine della loro connessione con Dioniso/Iacco e con i misteri di Eleusi in *Ion* 1074-1086 (dal terzo stasimo), dove rappresentano uno degli elementi del cosmo che partecipa attivamente alla celebrazione presso la fonte *Καλλίχορος*, in una «choral projection» naturale: *αἰσχύνομαι τὸν πολὺν-/μνον θεόν, εἰ παρὰ Καλλιχόροισι παραῖς / λαμπάδα θεωρὸς εἰκάδων / ἐννύχιον ἄπνος ὄψεται, / ὅτε καὶ Διὸς ἀστερωπὸς / ἀνεχόρευσεν αἰθήρ, / χορεύει δὲ σελάνα / καὶ πεντήκοντα κόραι / †Νηρέως αἱ κατὰ πόντον / ἀεναῶν τε ποταμῶν† (Νηρέως ἐλικτὰ πόντον / ἀείνων τ' ἄμ ποταμῶν Willink 2006,410) / δίνας χορευόμεναι / τὰν χρυσοστέφανον κόραν / καὶ ματέρα σεμνάν*⁷⁰. La danza circolare delle Nereidi è descritta, infine, nel terzo stasimo dell'*Ifigenia in Aulide*, in cui il Coro rievoca le celebrazioni al Pelio per le nozze di Peleo e Teti; le dee compagne della sposa eseguono l'imeneo con danze circolari sulla riva del mare: vv. 1054-1057 *παρὰ δὲ λευκοφαῖ ψάμαθον / εἰλισσόμεναι κύκλια / πεντήκοντα κόραι Νηρέως / γάμους ἐχόρευσαν*⁷¹.

fig. 4.8) ritiene che anche sull'anfora etrusca a figure nere di Roma, Mus. Capitolini n. inv. 9 (metà VI sec.) le Nereidi stiano danzando. Barringer (*l.c.*) pensa che nelle rappresentazioni iconografiche delle scene del rapimento di Teti da parte di Peleo le Nereidi presenti, o alcune di esse, siano rappresentate nell'atto non di fuggire, ma di danzare e di danzare alla maniera delle Menadi.

⁶⁹ Vd. *infra* p. 154 n. 136 su queste espressioni.

⁷⁰ Per l'associazione tra danza degli astri (nello *Ione* associata a quella delle Nereidi) e ciclo vita-morte vd. Csapo (2008, 270ss.) e cf. *Soph. Ant.* 1146-1153, con l'associazione tra danza rituale notturna delle Tiadi e i cori di stelle guidati da Dioniso nel contesto dei riti eleusini.

⁷¹ Cf. *IA* 235-241, dove le donne del Coro, nella parodo, descrivono la flotta, in cui le navi dei Mirmidoni sono in numero di cinquanta e hanno come insegna le Nereidi: *καὶ κέρως μὲν ἦν / δεξιὸν πλάτας ἔχων / Φθιωτίδας ὁ Μυρμιδῶν Ἄρης / πεντήκοντα ναυσὶ θουρίαις / χρυσέαις δ' εἰκόσιν κατ' ἄκρᾳ Νη-/ρηῖδες ἔστασαν θεαί, / πρύμναις σῆμ' Ἀχιλλεῖου στρατοῦ*. La danza delle Nereidi si trova anche

Csapo (2008, 268) ritiene che la danza circolare delle Nereidi, come quella dei delfini, spesso loro ‘compagni’ nelle fonti letterarie (cf. *e.g.* Aesch. fr. 150 R.², Eur. *El.* 432-437) e iconografiche⁷², e degli astri (cf. *Ion* 1074-1086 con Nereidi e astri che danzano insieme), richiami la danza cultuale originaria, e in particolare la danza corale archetipica dionisiaca⁷³. La scelta di questo tipo di Cori e di questa forma sembra quindi favorita dai rappresentanti della Nuova Musica poiché, in una tendenza arcaizzante, intendono ricreare una musica autenticamente dionisiaca⁷⁴. «The effect of this» conclude Csapo (2003, 71), «is to give cultic or Dionysiac colour not only to the choruses in the song, but to the choruses that sing». Csapo (2008, 273s.) nota anche che a questi Cori sono applicati termini dalla radice διν- ed ἔλικ-, anch’essi un richiamo al dionisismo: all’ambito misterico risale la falsa etimologia di Dioniso da δινεύειν, ed ἔλιξ, come è noto, indica anche l’edera dionisiaca⁷⁵. Si notino, in riferimento al movimento delle Nereidi *Tr.* 3 ἐξελίσσω, *Ion* 1084 δῖναι, *IA* 1055 εἰλίσσομαι. A ciò si aggiungono altri dati, illustrati da Barringer (1994, 78-82, 86 e 141-151), che

in Bacch. 17,101-108 τόθι κλυτὰς ἰδὼν / ἔδαισε(ν) Νηρῆος ὀλ-/βίου κόρας· ἀπὸ γὰρ ἀγλα-/ῶν λάμπε γυίων σέλας / ὥτε πυρός, ἀμφὶ χαίταις / δὲ χρυσεόπλοκοι / δίνηντο ταινίαι· / χορῶ δ’ ἔτερε-/πον κέαρ ὕγροῖσι ποσίν (cf. vv. 124-129, dove si riecheggiano le voci delle Nereidi, del mare, dei compagni di Teseo e, implicitamente, dei Ceii che stanno intonando il canto bacchilideo a Delo: ἀγλαό-/θρονοί τε κοῦραι σὺν εὐ-/θυμία νεοκτίτῳ / ὠλόλυξαν, ἔ-/κλαγεν δὲ πόντος· ἡίθεοι δ’ ἐγγύθεν / νέοι παιάνιζαν ἐρατῶ ὀπί).

⁷² Il frammento eschileo proviene dalle *Nereidi* e probabilmente descrive il Coro di dee durante il loro ingresso in scena (cf. *app. ad l.* e Taplin 1977, 252): δελφινηγρὸν πεδίον πόντου / διαμειψόμεναι. Il dramma, probabilmente, influì sull’iconografia di molti vasi dal 470 in poi che presentano Nereidi che cavalcano delfini portando le armi ad Achille, e anche sul primo stasimo dell’*Elettra* (cf. Csapo 2003, 73 e n. 8 con bibliografia). Cf. *e.g.* LIMC VI/1 809 s.v. *Nereides* nrr. 328-333. Camillo Neri, sulla base della presenza delle Nereidi nell’elenco dei *prosopa* del *Palamede* contenuto in *P. Mich.* inv. 3020(a) + 2794(a) (cf. <http://cpp.arts.kuleuven.be/index.php?page=closeup&id=0226>, citato anche in Tosi 2006b, 177 n. 5), ritiene che le dee costituiscano il Coro della tragedia appartenente alla ‘trilogia troiana’ del 415.

⁷³ Per una critica alle tesi di Csapo (e prima ancora di Henrichs 1994/1995) cf. Scullion (2002, 124s.), che, nell’intento di provare l’indimostrabilità di un’origine dionisiaca della tragedia, osserva che non tutte le «choral projections» presenti in tragedia sono dionisiache e, tra gli esempi, cita anche i Cori di Nereidi e delfini («six [*scil.* references] are metaphorical, referring to stars, Nereids, and dolphins and eliciting no association with Dionysus»). È vero che alcune «choral projections» presenti in Euripide non consistono in danze prettamente dionisiache, e semmai richiamano altre forme di danze cultuali, ma il caso dei suddetti Cori marini, studiati da Csapo, pare convincente. Inoltre: è vero che Cori circolari cultuali esistono anche al di fuori dell’ambito dionisiaco (cf. *e.g.* Fearn 2007, 166 e n. 9), ma all’interno delle Grandi Dionisie il riferimento a un Coro circolare di cinquanta membri (anche tralasciando le connessioni mitiche e cultuali tra Nereidi e Dioniso) allude con ogni probabilità al ditirambo.

⁷⁴ A p. 284 Csapo osserva che ciò non è una prova certa che in scena si eseguisse una danza uguale a quella della «choral projection», ma è segno che i poeti intendevano arricchire la loro musica con colori primitivi, cultuali, escatologici e dionisiaci. Tuttavia, dato il carattere mimetico della Nuova Musica, lo studioso ritiene verosimile che, almeno in alcuni casi, il Coro danzasse in cerchio mentre cantava di danze circolari. La presenza di lessico tecnico della danza, specie circolare, sembra essere una prova in tal senso.

⁷⁵ Si veda per esempio, all’interno di una «choral projection» dionisiaca, Eur. *Ph.* 649-652 Βρόμιον ἔνθα τέκετο ἡμάτηρ / Διὸς γάμοισι, / κισσὸς δὲ περιστρεφῆς / ἑλικτὸς εὐθὺς ἔτι βρέφος.

testimoniano una connessione tra Nereidi e dionisismo. Oltre all'affinità tra movimenti verosimilmente orchestrici delle Nereidi e movimenti della danza menadica (cf. p. 134 n. 68), la studiosa annovera la vicenda mitica di Dioniso che, attaccato da Licurgo, trova rifugio in mare presso Teti (vd. *Il.* VI 134-136 e Stesich. *PMGF* 234), quella della zia di Dioniso Ino, trasformatasi nella Nereide Leucotea (vd. *Od.* V 333-336, Pind. *O.* 2,28-30, *P.* 11,2, Eur. *Med.* 1282-1289)⁷⁶. Cita inoltre fonti più tarde in cui le Nereidi sono esplicitamente connesse all'ambito dionisiaco: in Orph. *H.* 24 le cinquanta κόρραι celebrano con danze i misteri bacchici in mare⁷⁷, e in Nonn. *D.* XLVIII 192-194 le Nereidi partecipano alle celebrazioni per le nozze di Pallene, che, nella versione di Nonno, è sposata da Dioniso, che prima vince nella lotta e poi uccide con il tirso il padre di lei Sitone (reo di incesto)⁷⁸. La studiosa aggiunge anche che, sulla base delle rappresentazioni iconografiche, si può notare che il ratto di Teti da parte di Peleo rispetta lo schema dei Satiri che rapiscono Ninfe⁷⁹; uva ed edera compaiono in raffigurazioni delle dee; le Nereidi indossano corone simili a quelle dionisiache; scene raffiguranti Peleo, Teti e le Nereidi sono accostate talvolta a scene dionisiache; le dee compaiono a volte insieme a Satiri; il 'tiaso marino' (inteso come gruppo di creature marine costituito almeno da Tritoni e Nereidi che normalmente cavalcano creature marine) è caratterizzato come dionisiaco.

Oltre al legame con Anfitrite nominata ai vv. 425s., è interessante notare la stretta associazione con l'immagine di Achille che chiude la strofe: il defunto eroe che rapido corre sull'isola Bianca non solo rientra nel quadro geografico dello stasimo e in

⁷⁶ Euripide ha trattato la vicenda mitica nella tragedia *Ino* (frr. 398-423 K.), che, secondo Hygin. *Fab.* 4, si conclude con la sua metamorfosi in Nereide. Ricciardelli (2000, 330) osserva giustamente che tra i nomi delle dee elencati da Esiodo vi sono Agave e Autonoe (*Th.* 247, 258), e che il nome Lisianassa di un'altra Nereide (v. 258) sembra suggerire un rapporto con Dioniso *Lysios* e con le iniziazioni.

⁷⁷ L'inno descrive riccamente il 'tiaso marino' nelle sue danze bacchiche, e si conclude con un'invocazione in cui si ricorda che le Nereidi per prime rivelarono la τελετή di Bacco e Persefone: Νηρέος εἰναλίου νύμφαι καλυκώπιδες, ἀγναί, / †σφράγλαι βύθιαι, χοροπαίγμονες, ὕδροκέλευθοι, / πεντήκοντα κόρραι περὶ κύμασι βακχεύουσαι, / Τριτώνων ἐπ' ὅχοισιν ἀγαλλόμεναι περὶ νῶτα / θηροτύποις μορφαῖς, ὧν βόσκει σώματα πόντος, / ἄλλοις θ' οἱ ναίουσι βυθόν, Τριτώνιον οἶδμα, / ὕδρόδομοι, σκιρτηταί, ἐλισσόμενοι περὶ κῆμα, / ποντοπλάνοι δελφῖνες, ἀλιρρόθοιοι, κυανναυγεῖς. / ὕμῃς κικλήσκω πέμπειν μύσταις πολὺν ὄλβον· / ὕμεῖς γὰρ πρῶται τελετὴν ἀνεδείξατε σεμνὴν / εὐιέρου Βάκχοιο καὶ ἀγνῆς Φερσεφονείης, / Καλλιόπῃ σὺν μητρὶ καὶ Ἀπόλλωνι ἄνακτι. Ricciardelli (*l.c.*) considera insolita l'associazione con Calliope, altrove madre di Orfeo e Apollo.

⁷⁸ Νηρεΐδων δὲ φάλαγγες ὑπὸ σφυρᾷ γείτονος ἰσθμοῦ / νυμφιδίῃ Διόνυσον ἐμιτρώσαντο χορείῃ, / καὶ μέλος ἐφθέγγαντο.

⁷⁹ La studiosa precisa che la scena del ratto avviene spesso nel contesto di un santuario, probabilmente di Artemide (è presente un altare e/o una palma), un'ambientazione che porta a pensare che si tratti di danze rituali pre-matrimoniali. Ciò è in sintonia con la presenza delle Nereidi su vasi con scene di preparazioni per matrimoni, rapimenti e in generale in connessione con le nozze. La studiosa (p. 91) osserva che «the concept of virgins as wild creatures helps to explain the similarities between the Nereids, including Thetis, in Peleus and Thetis abductions and nymphs in Dionysiac revels».

particolare di questa strofe, ma è anche legato sul piano mitico alle Nereidi appena descritte mentre danzano su quel tratto di mare; la tradizione mitica, infatti, informa che proprio Teti condusse Achille nell'aldilà presso l'isola Bianca (vd. Procl. *Chrest.* 172 Severyns = *Aethiopsis argum.* PEG I 69)⁸⁰.

La *performance* delle Nereidi e la corsa della nave, che sembra danzare insieme a loro, ha un altro accompagnamento, oltre al suono dei flutti (v. 426 ῥόθιον): quello dei venti, che fanno 'fischiare', 'sibilare' il timone della nave (συριζόντων κατὰ πρῶμναν / εὐναίων πηδαλίων)⁸¹. Il verbo συρίζω, oltre a indicare il 'suonare la/sulla *syrinx*' (cf. Eur. *Al.* 576 di Apollo pastore, *Ion* 501 di Pan, *IA* 576 di Paride), è usato con il valore di 'fischiare', 'sibilare' in senso assoluto o con un acc. interno (cf. Hippon. fr. 79,11 Dg.² di serpente, Aesch. *Th.* 463 di cavalle, [Aesch.] *Pr.* 355 di Tifone, Ar. *Pl.* 689 di serpente). In *IT* 431 il verbo, applicato in maniera originale al timone, sembra indicare l'accompagnamento sonoro che la nave fornisce al canto e alle danze delle Nereidi mentre avanza sotto i soffi dei venti; l'idea è rafforzata dal fatto che nel secondo stasimo, come si vedrà, in un contesto assai simile, il συρίζειν è il sibilo prodotto dal κάλαμος di Pan che suona in accompagnamento a quella che pare una 'danza processionale' marittima: vv. 1125-1127 συρίζων θ' ὁ κηρόδετος / Πανὸς οὐρείου κάλαμος / κώπαις ἐπιθούξει. Sulla scena il suono del timone è richiamato mimeticamente da quello dell'aulo, per cui il verbo scelto da Euripide risulta particolarmente appropriato. Sebbene il verbo non fosse applicato normalmente all'aulo, è noto che la *syrinx* era un componente aggiuntivo dell'aulo funzionale all'innalzamento della tonalità dello strumento rispetto alla normale estensione (cf. e.g. Aristox. *Harm.* 1,20s.), che συρίττειν definiva il suonare l'aulo in un preciso registro più alto rispetto al normale αὐλεῖν (Aristox. *Harm.* 1,21), e che il συριγμός era un particolare effetto mimetico rispetto al serpente ucciso da Apollo, eseguito nel contesto delle gare

⁸⁰ Cf. Eur. *Andr.* 1260-1262, in cui però non si dice che Teti lo condusse là. Le Nereidi possono gettare una luce sinistra sullo stasimo (come pensa Csapo 2009, 101s. relativamente al primo stasimo dell'*Elettra*: cf. *supra* p. 125 n. 43), dato che hanno anche associazioni funebri. Sono poi seguite dalla figura di Achille, un'associazione che contribuisce a dare alle dee marine una connotazione quantomeno ambigua, se si considera anche che l'antistrofe è incentrata sull'auspicata uccisione di Elena, e quindi richiama alla mente i luttuosi eventi di Troia. Se è vero che le Nereidi costituiscono il Coro del Palamede (cf. *supra* p. 136 n. 72), sarebbero le testimonianze dell'uccisione dell'eroe amico di Achille e pronuncerebbero un lamento di cui probabilmente fanno parte i versi del fr. 588 K.

⁸¹ Per l'agg. εὐναῖος, ove conservato, sono state proposte varie interpretazioni: Platnauer (1938, 97) pensa che «it can only mean 'couched' in the sense of 'in its groove or rowlock'», perché a differenza dei normali remi non era mai smontato, Morrison-Williams (1968, 199) pensano a «housed, i.e. secured with the blades feathered in the water» e quindi non attivi, non al lavoro. Willink (2006, 410s.) propone l'interessante correzione in εὐναίων < εὐήνιος, 'facile da guidare, docile', che si adatterebbe all'immagine della nave-carro (e confronta il passo con *IA* 230 σύριγγας ἄρματεις).

auletiche pitiche (Xen. *Symp.* 6,5, Strab. IX 3,10 e [Plut.] *Mus.* 1138a; cf. West, *AGM* 86 e 102). Si può allora pensare che l'auleta eseguisse in scena una melodia sull'aulo mimetica rispetto alla *syrinx*, così come osserva Allan (2008, 324s.) per *Hel.* 1478-1484 (δι' αἰθέρος εἶθε ποτανοὶ / γενοίμεθ' ὅπαι Λιβύας / οἰωνῶν στιχάδες / ὄμβρον χεμέριον λιποῦν-/σαι νίσονται πρεσβυτάτου / σύριγγι πειθόμεναι / ποιμένος): «if the αὐλός-player in the theatre ever attempted to imitate other instruments mentioned in a play, the σύριγγξ will have been (as another wind instrument) among the easiest». Si noti che il sibilo dello strumento è prodotto dal soffio dell'auleta, così come il fischiare del timone è provocato dalle πνοαί (del vento), termine applicato altrove anche al soffio e al suono di strumenti a fiato: vd. Pind. *N.* 3,79, Bacch. fr. 23,4 M., Ar. *Ra.* 154 e 313 π. αὐλῶν, Eur. *Or.* 145 σύριγγος π. λεπτοῦ δόνακος. Ai vv. 433s. ritorna l'immagine dei venti, che il Coro ipotizza soffino da Sud o da Ovest (αὔραισιν νοτίαις / ἢ πνεύμασι Ζεφύρου)⁸²: nell'espressione si usa il termine αὔρα, già presente al v. 410 (vd. *supra*), e πνεῦμα, anch'esso applicato al soffio dell'aulo, proprio in Euripide, *Ph.* 787 λωτοῦ π. e *Ba.* 128 αὐλῶν π.⁸³

La strofe si conclude con un'altra immagine di corsa, dopo quella delle Simplegadi (v. 422) e della nave (v. 426): è descritto l'agile movimento dell'ombra di Achille, che corre su piste definite dalla preziosa espressione δρόμους καλλισταδίους (per simili espressioni cf. Breitenbach 1934, 188s.), presso la riva dell'isola Bianca (cf. Strab. VII 3,19), che gli stranieri hanno raggiunto durante il viaggio immaginato dal Coro⁸⁴. La presenza dell'*hapax* καλλιστάδιος sembra rafforzare l'ipotesi che l'immagine della corsa sia adatta a essere rispecchiata nei movimenti del Coro in scena; la seconda parte del composto può richiamare lo spazio dell'orchestra su cui il Coro sta danzando, dato che il sost. στάδιον è usato in Eur. *Ion* 497 per indicare lo 'spazio piano', l'area antistante al tempio di Pallade su cui danzano le Aglauridi: vv. 495-498

⁸² Cf. *Od.* XII 288s. ἀνέμοιοι θύελλα, / ἢ νότου ἢ ζεφύροιο δυσαέρος ed Eur. fr. 727c,25s. K. ἢ Νότ[ου] ἢ Ζεφύροιο δῖνα / πέμψ[ει Τ]ρωάδας ἀκτάς. È interessante un confronto con Eur. *Ph.* 208-213, dove si descrive la nave che avanza spinta dai soffi di Zefiro che galoppa e il cui suono è definito κάλλιστον κελάδημα (cf. e.g. *Il.* XXIII 208, *Od.* II 421 e IV 567).

⁸³ Cf. Aesch. *Eu.* 567s. Τυρσηνικῇ / σάλπιγγι βροτείου πνεύματος πληρουμένη. Cf. anche Ar. *Nu.* 164, dove il termine è usato per l'aria che passa attraverso l'intestino-*salpinx* di una zanzara, con effetti 'sonori'. Applicato all'aulo si trova, oltre che in Euripide, in Telest. *PMG* 805c,2 e 806,4 (cf. *supra* a proposito di αὔρα).

⁸⁴ Si ipotizza che l'isola derivi il proprio nome dalla massiccia presenza di bianchi uccelli (si noti che nel passo euripideo essa è detta πολυόρνιθος) o dal colore delle scogliere (cf. Arr. *Peripl. M. Eux.* 21,1): cf. Platnauer 1938, 98. Per l'immagine degli uccelli sulla riva del mare cf. *infra* (sul secondo stasimo). Per la pista su cui si immaginava che l'ombra di Achille si esercitasse cf. anche Strab. VII 3,19, che però la colloca sulla penisola di Tendra.

ἵνα χοροὺς στείβουσι ποδοῖν / Ἀγλαύρου κόραι τρίγονοι / στάδια χλοερὰ πρὸ Παλλάδος / ναῶν⁸⁵.

Dato che la Nuova Musica ama creare giochi mimetici tra la *performance* sulla scena e quelle descritte nel canto intonato⁸⁶, si può concludere che la danza e il canto⁸⁷ delle Nereidi (vv. 427-429), insieme alle frequenti immagini di corsa (vv. 422 συνδρομάδας, 426 δραμόντες, e 437 δρόμους καλλισταδίους), al rumore delle onde (v. 426 ῥοθίῳ), al soffio del vento (vv. 430 πνοαῖς e 433s. αὔραισιν νοτιάις ἢ πνεύμασι Ζεφύρου) e al fischiare del timone (vv. 431s. συριζόντων ... πηδάλίων), fossero rispecchiati nella danza e nei suoni a teatro. Il fatto, poi, che la danza circolare delle Nereidi fosse legata al dionisismo rende ancora più plausibile la sua evocazione nel teatro di Dioniso e nel *festival* dedicato al dio, e, attraverso un processo di ‘arcaizzazione’, connette e quasi identifica la *performance* del Coro tragico con un modello culturale archetipico. Importante in tal senso è anche il dato numerico: le Nereidi sono cinquanta (Euripide lo specifica nella maggior parte dei casi in cui le nomina)⁸⁸ e cinquanta, come è noto, è il numero dei membri del *kyklios choros* (il nome che assume il coro ditirambico a partire dalla fine del VI sec.), che ad Atene danzava proprio nel contesto delle Grandi Dionisie⁸⁹. La strofe, come si è detto sopra, è

⁸⁵ Relativamente all’interpretazione di *Ion* 495-498, Owen (1939, 105) ritiene preferibile pensare che «χοροὺς στείβουσι, ‘tread their measures’, is treated as a trans. verb, governing στάδια», piuttosto che interpretare στάδια come apposizione di χοροῦς = ‘sedi della danza’. Aristofane introduce il termine στάδιον nella parodia della *langue* euripidea in *Ra*. 1317-1319, dopo i due versi tratti dal primo stasimo dell’*Elettra*: ἵν’ ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-/φίς πρόφραις κυανεμβόλοις / μαντεῖα καὶ σταδίους. In virtù del fatto che il commediografo presenta il termine subito dopo la descrizione della danza dei delfini, si può forse ipotizzare che la parodia intenda colpire l’uso orchestico del termine da parte di Euripide. Sommerstein (1996, 275) pensa, invece, che μαντεῖα καὶ σταδίους o alludano al legame tra i delfini e Apollo (cf. *H. Hom. Ap.* 493s.) e quindi a Delfi (dove era presente sia l’oracolo sia lo *stadion* per la corsa), o derivino dall’*Ipsipile*, dove il ricongiungimento tra la protagonista e i figli avviene grazie al profeta Anfiarao e dalla vittoria dei figli in una gara di corsa ai funerali di Ofelte.

⁸⁶ Si noti il forte mimetismo a livello orchestico in [Arion] *PMG* 939, in cui è descritta la danza dei delfini, definiti «cuccioli delle Nereidi»: vv. 5-10 θῆρες χορεύουσι κύκλῳ / κούφοισι ποδῶν ῥίμμασιν / ἐλάφῳ ἄναπαλλόμενοι, σιμοὶ / φριξάχενες ὠκύδρομοι σκύλακες, φιλόμουσοι / δελφῖνες, ἔναλα θρέμματα / κουρῶν Νηρείδων θεῶν. Per il legame tra danza dei delfini e culto, e per il particolare legame con il ditirambo, vd. Csapo 2003, 76ss.

⁸⁷ Solo in questo passo euripideo si parla esplicitamente di danza e canto (vb. μέλπω) delle Nereidi.

⁸⁸ Csapo (2003, 74 e n. 10) dimentica l’eccezione di *Tr.* 1-3 (non è una sezione corale però), e cita erroneamente *Tr.* 135, in cui non si parla di Nereidi.

⁸⁹ Per i Cori ditirambici di cinquanta membri vd. *schol.* Aeschin. 1,10 = 29 p. 15 Dilts. Per la connessione tra il numero delle Nereidi e i Cori ditirambici cf. e.g. Zimmermann 1992, 26 e n. 19. Csapo (2003, 73) ritiene che la presenza di una danza circolare di cinquanta membri, che ricorre più volte nell’ultima produzione euripidea, dipenda dal ruolo centrale che il ditirambo riveste nello sviluppo della Nuova Musica, e proprio la ripresa da parte della tragedia rivela l’interesse per un *revival* degli elementi culturali originari. Cf. i cinquanta piedi delle προαποκουζίδες nel frammento di Strattide citato a p. 156: anche il nome dell’insetto, osserva Csapo (2003, 77), richiama le *kourai* di Nereo. Sul *kyklios choros* vd. D’Angour (1997), che, a partire da un’interpretazione in chiave performativa di Pind. *Dith.* 2,1-5 = fr. 70b,1-5 M., delinea l’evoluzione del ditirambo da canto ‘processionale’ a ‘coro ciclico’ ad opera di Laso

particolarmente affine al primo stasimo dell'*Elettra* (vv. 432-486), dove la nave diretta a Troia sembra rivestire il ruolo di *exarchos* rispetto alla danza circolare delle Nereidi e dei delfini amanti del suono dell'aulo⁹⁰ che proviene dalla nave (e dove si nomina Achille κοῦφρον ἄλμα ποδῶν). Ancor più esplicitamente la nave compare come *exarchos* nel terzo stasimo dell'*Elena*, dove è detta χοραγός dei delfini (vv. 1451-1455 Φοίνισσα Σιδωνιάς ὦ / ταχεῖα κόπα, ῥοθίοισι Νηρέως / εἰρεσία φίλα, / χοραγὲ τῶν καλλιχόρων / δελφίνων)⁹¹. Anche nell'*Ifigenia* si può pensare che la scena – in cui il timone ‘fischia’ e sembra collocarsi centralmente⁹², la nave corre seguita da un Coro circolare di Nereidi che volteggiano e cantano, in mezzo a fragorosi flutti battuti dai remi – sia mimetica rispetto alla *performance* teatrale: l'auleta si colloca centralmente e guida il Coro in formazione circolare, il suo strumento sibila e i rapidi passi del Coro segnano il ritmo con i loro battiti.

Lo stasimo si conclude con un'antistrofe dai toni vendicativi e lugubri: in sintonia con il desiderio della protagonista (cf. vv. 354-358), il Coro si augura che giunga Elena così che sia immolata sull'altare dell'Artemide barbara (vv. 439-446)⁹³. Le ultime parole del Coro, però, sono nostalgiche ed esprimono la speranza di sfuggire all'attuale condizione di schiavitù ed esilio. L'idea, come si vedrà, domina il secondo stasimo, ed è espressa come qui, ai vv. 452-455, in forma di «choral projection». La

di Ermione (e non di Arione come vuole parte della tradizione), che sarebbe stato spinto a tale innovazione per ragioni di eufonia (per evitare l'emissione imprecisa del σάν); vd. anche Fearn (2007, 165ss.), che a p. 170 osserva: «Neither Athens nor Corinth would have had to invent a new form of *khoreia* from scratch; far more likely is that they modified and adapted a pre-existing one and gave it a more central role in their cultures». L'evoluzione dal ditirambo al *kyklios choros*, pienamente affermato nel V sec., non è in contrasto con l'idea di una danza culturale originaria dionisiaca: come mi fa notare Eric Csapo (cf. Id. 2003, 88s. e brevemente già Lonsdale 1993, 92), i Cori processionali ditirambici eseguono *performances* circolari (i momenti più salienti dal punto di vista poetico-musicale) presso gli altari dove sostano, per esempio durante la *pompe* delle Dionisie ateniesi intorno all'altare dei dodici dèi (cf. Xen. *Hipp.* 3,2 καὶ ἐν τοῖς Διονυσίοις δὲ οἱ χοροὶ προσεπιχαίρονται ἄλλοις τε θεοῖς καὶ τοῖς δώδεκα χορεύοντες) e forse presso l'antico pritaneo, prima di giungere alla 'tappa' finale nel teatro. Con Laso il ditirambo subisce un radicale cambiamento: nasce un grande e spettacolare evento in contesto prettamente teatrale, dove ha luogo la performance 'statica' del *kyklios choros*, la denominazione poi usata nei documenti ufficiali.

⁹⁰ Vd. Pind. fr. 140b,15-17 M., Soph. fr. 762 R.² e cf. Fileni 1987, 46s. In [Arion] *PMG* 939,9 sono detti φιλόμουσοι.

⁹¹ Cf. Kannicht (1969, 379): «wie also der Aulos des Auleten in der Orchestra den χορός der Choreuten anführte, so schien der Aulos des Trieraules auf dem geruderten Schiff den 'χορός' der Delphine anzuführen».

⁹² L'auleta era collocato centralmente rispetto al Coro circolare: vd. *schol.* Aeschin. 1,10 = 25 p. 15 Dils (ἐν δὲ τοῖς χοροῖς τοῖς κυκλίοις μέσος ἵσταται ἀὐλητής) e cf. e.g. Pickard-Cambridge 1962, 35. Per alcune raffigurazioni vascolari di Cori di delfini insieme all'auleta vd. Csapo (2003, 88): il musicista è posto o alla testa del Coro, rivolto verso di esso (ma in un caso il Coro si allontana da lui), in una *performance*, quindi, di tipo processionale, o al centro rispetto al *kyklios choros*. Ciò è in sintonia con la natura processionale e circolare del Coro ditirambico (cf. *supra* p. 140 n. 89).

⁹³ Per l'antitesi tra *imagery* musicale ed eventi luttuosi, cupi, cf. *supra* p. 125 n. 43.

patria e la vita felice di un tempo che si desidera recuperare è rappresentata dalla gioia della *choreia*, l'attività che il Coro stesso sta eseguendo in scena intonando lo stasimo (cf. *supra* sulla parodo). Queste le parole delle giovani greche: vv. 447-455 ἥδιστ' ἂν δ' ἀγγελίαν / δεξαίμεσθ', Ἑλλάδος ἐκ γᾶς / πλωτήρων εἴ τις ἔβα / δουλείας ἐμέθεν / δειλαίας παυσίπονος· / <κᾶν> γὰρ ὀνειρόισι συνεί-/ην (Fritzsche 1856 : συμβαίην **L**) δόμοις πόλει τε πατρώ-/α, τερπνῶν ὕμνων (Hermann 1833 : ὕμνων **L**) ἀπόλαυ-/σιν, κοινὰν χάριν †ὄλβα† (ὄλβου Dupuy 1768, 187). La correzione di Hermann del tradito ὕμνων è giustamente rifiutata da Kannicht (1956, 111s.), che sottolinea l'affinità con la conclusione del secondo stasimo, Sansone (1981), Cropp (2000) e Willink (2006, 411-413). Il Coro definisce dolcissima la notizia dell'arrivo di qualcuno che le possa liberare dalla misera schiavitù e, nei versi corrotti finali, pare esprimere la nostalgia per il godimento di τερπνοὶ ὕμνοι che costituiscono un «piacere condiviso di felicità» (cf. la presenza di un diverso ὄλβος ai vv. 414-421). Non è chiaro, però, se desiderino perfino (?) sognare tale piacere (così se si adotta con Diggle 1981 la congettura di Fritzsche συνείην) o, piuttosto, come sembra più probabile, realizzare ciò che sognano. Una terza alternativa, quella preferita da Willink (2006, 412s.), che ritiene insoddisfacenti tutte le proposte di un diverso verbo all'ottativo, è che il Coro *affermi* di sognare i piaceri di cui parla: lo studioso propone <ῆ> γὰρ ὀνειρόισί μοι ἦ-/βᾶ ἔν δόμοις πόλει τε πατρώ-/α τερπνῶν ὕμνων ἀπολαύ-/ειν, κοινὰν χάριν ὄλβου, scegliendo la costruzione di inf. + ἦβᾶ che si trova anche in Aesch. Ag. 584. Anche la conclusione dello stasimo è dunque 'musicale'. Dopo una sezione dominata dalla descrizione di un viaggio in un ambiente selvaggio e inospitale, con un effetto di mimetismo coreografico e sonoro, il Coro canta una strofe incentrata sulla causa del dolore proprio e di Ifigenia, ed esprime infine in termini musicali il desiderio di ritornare in patria e recuperare la libertà: il piacere, infatti, consisterà negli ὕμνοι che sono una gioia condivisa⁹⁴.

Il secondo stasimo

⁹⁴ Si noti che l'esito del dramma sarà proprio un nuovo ὕμνος in occasione della festa per Artemide Tauropolos, con la fondazione del culto in Attica attraverso il trasferimento dell'*agalma*. Cf. Taddei 2009.

Il secondo stasimo dell'*Ifigenia Taurica*, che si svolge in due coppie strofiche, è un lamento intonato dalle giovani greche, schiave presso il barbaro santuario di Artemide presso i Tauri, nel momento in cui Ifigenia e Oreste, con la complicità del Coro, hanno deciso di attuare il piano di fuga. Solo a questo punto del dramma le donne esprimono il proprio dolore, contrapposto al felice ritorno che attende la protagonista: con tono nostalgico le serve dell'Artemide barbara (i cui riti sono ricordati, contrastivamente, nell'antistrofe) lamentano la propria lontananza dai riti della benevola Artemide Lochia a Delo (str. α)⁹⁵, ricordano il passaggio da una condizione di libertà a una di schiavitù in terra straniera (ant. α), e insieme immaginano il viaggio marittimo di Ifigenia (str. β) e desiderano un volo, possibile solo se fossero munite di ali, fino ai luoghi delle loro gioiose danze di *parthenoi* eseguite un tempo (ant. β). Nello stasimo avviene un duplice passaggio: non semplicemente, come sostiene Kyriakou (2006, 350), dal presente delle donne al loro passato, ma piuttosto da una realtà desiderata alla realtà del passato e, poi, dalla realtà di un futuro imminente a un'altra frutto del desiderio. Il rimpianto della terra d'origine è espresso in entrambi i casi, come già nel primo stasimo, dalla volontà di prendere parte di nuovo ai riti greci, nel finale esplicitamente a danze corali⁹⁶. Si crea una sorta di *Ringkomposition* fondata sull'immagine delle ali e del volo: l'ode si apre con il Coro che, nell'intonare un lamento per la nostalgia e il desiderio della Grecia e delle sue feste religiose, si paragona all'alcione che grida un ἔλεγχος⁹⁷, e si chiude con il Coro che vorrebbe attraversare il cielo con le proprie ali per giungere tra Cori di coetanee. La componente emotiva, mossa nel Coro dall'imminente partenza della padrona, è predominante⁹⁸, ed è veicolata soprattutto da termini di suono e movimento: è, insomma, espressa mimeticamente. Il canto ha la forma di rassegnato lamento, senza toni accesi e agitati, ed è pervaso da un sentimento di nostalgia di chi crede che non tornerà mai più a quei piaceri, pur agognati. La musica doveva avere uno stile affine; il metro è eolo-coriambico, piuttosto regolare, tipico dell'ultima produzione euripidea⁹⁹,

⁹⁵ Sul ruolo di Artemide Lochia vd. Calame 2001, 166s.

⁹⁶ Il Coro usa il termine generico ἄγοροι (v. 1096), che occorre solo nelle sezioni liriche euripidee ed è tendenzialmente interpretato come 'luogo di assemblea' o 'assemblea' (cf. Stevens 1971, 217). Si può forse ipotizzare che l'espressione ποθοῦσ' Ἑλλάνων ἀγόρους, pronunciata dalle giovani greche e subito seguita dal desiderio per Artemide Lochia nella cornice del santuario delio, alluda a un assembramento di persone in occasione festosa (cf. Platnauer 1938, 152 che identifica il termine con πανηγύρεις) e, quindi, sede di cori culturali.

⁹⁷ Per l'interpretazione del termine si veda cap. I p. 21

⁹⁸ Mancano, ad esempio, riferimenti al passato mitico che ha portato alla tragica situazione presente, consueti in questo tipo di stasimi (cf. Kyriakou 2006, 350).

⁹⁹ Sulla predilezione dell'ultimo Euripide per sezioni interamente o prevalentemente eolo-coriambiche vd. e.g. West (GM 115s.), Mastronarde (1994, 210s.), e cf. *Al.* 962-983, *HF* 348-407, *Ion* 184-189 = 194-200,

eccetto ai vv. 1135-1137 = 1150-1152 dove il ritmo è dattilico con clausola itifallica. Si riportano qui di séguito i versi caratterizzati dall'*imagery* naturale:

IT 1089-1095, 1103-1105 e 1132-1142

ὄρνις ἃ παρὰ πετρίνας πόντου δειράδας ἄλκυων ἔλεγον οἷτον αἰεῖδεις, εὐξύνετον ξυνετοῖς βοάν, ὅτι πόσιν κελαδεῖς αἰεὶ μολπαῖς, ἐγὼ σοι παραβάλλομαι θρήνους, ἄπτερος ὄρνις, ...	1090	Uccello che lungo le rocciose scogliere marine, Alcione, lamenti il tuo destino un grido ben comprensibile a chi sa che sempre celebri il tuo sposo col canto, io mi confronto con te
λίμναν θ' εἰλίσσουσαν ὕδωρ κύκλιον ¹⁰⁰ , ἔνθα κύκνος μελω- δὸς Μούσας θεραπεύει.	1095	nei lamenti, uccello senz'ali [...] e il lago in cui l'acqua scorre girando in cerchio, dove il cigno melodioso serve le Muse.
...		[...]
ἤμε δ' αὐτοῦ λιποῦσα βήσῃ ῥοθίοις πλάταις· ἀέρι δ' ἰστίᾳ πρότοννοι κατὰ προῦραν ὑ- πὲρ στόλον ἐκπετάσουσιν πόδα† ναὸς ὠκυπόμπου.	1135	Qui mi lascerai e te ne andrai con remi risonanti, e con l'aria gli stralli stenderanno le vele a prua oltre il rostro piedi (scotte?) della nave che va veloce.
λαμπροὺς ἵπποδρομούς βαίην, ἐνθ' εὐάλιον ἔρχεται πῦρ· οἰκείων δ' ὑπὲρ θαλάμων ἐν νώτοις ἀμοῖς πτέρυγας λήξαμι θοάζουσα·	1140	Vorrei traversare le splendenti piste dei cavalli dove si muove il fuoco solatio. Vorrei cessare di muovere rapidamente le ali nel mio dorso sui talami domestici.

Lo stasimo si apre con un caso di autoreferenzialità corale. All'inizio, infatti, il Coro paragona i propri θρήνοι al canto dell'alcione per il suo destino, canto definito ἔλεγος (v. 1091), βοά (v. 1092) e poi μολπή (v. 1093 πόσιν κελαδεῖς αἰεὶ μολπαῖς, cf. *supra* l'uso autoreferenziale nella parodo), e si definisce «uccello senz'ali» (ἄπτερος ὄρνις)¹⁰¹, densa espressione che da sola racchiude il cuore di quest'ode – il

Hel. 1301-1368, 1451-1478, *Ph.* 202-238, *IA* 543-572, *Ba.* 403-432, 862-901. La chiusa dattilica si trova in *Al.* 455-465. L'ode più simile allo stasimo dell'*Ifigenia Taurica* è certamente *Hel.* 1451-1478, ma tratti affini si ritrovano anche in *Hel.* 1301-1368, *Ph.* 202-238 e *Ba.* 403-432, tutte sezioni che contengono l'immaginario del viaggio e un'autoreferenzialità corale.

¹⁰⁰ κύκλιον Seidler 1813 : κύκνειον L

¹⁰¹ Cf. Fabrini (1980, 119) che nota un nesso con la medesima espressione in *HF* 1039, dove la perifrasi definisce Anfitrione al culmine del dolore: vv. 1039-1041 ὁ δ' ὥς τις ὄρνις ἄπτερον καταστένων / ὠδῖνα τέκνων πρέσβυς ὑστέρω ποδὶ / πικρὰν διώκων ἦλυσιν πάρεσθ' ὅδε. Nel caso dell'*Ifigenia*, però, l'immagine è più pregnante, in quanto si aggiunge al paragone con il canto di un uccello e racchiude in sé il senso di prigionia e privazione della propria patria verso cui il Coro, come svela il resto dello stasimo, vorrebbe volare.

desiderio di tornare in patria, un desiderio che risulta, però, irrealizzabile agli occhi del Coro – ma che da subito allude anche all'*imagery* delle ali e del volo sviluppato successivamente¹⁰². Sempre nella prima strofe compaiono ulteriori riferimenti a suoni e movimenti naturali: a Delo l'acqua del sacro lago ovale ha un moto ciclico e forse caratterizzato da vortici (1103s. λίμναν θ' εἰλίσσουσαν ὕδωρ / κύκλιον) che è 'accompagnato' dalla melodia del cigno servo delle Muse (1104s. ἔνθα κύκνος μελω-/δὸς Μούσας θεραπέυει)¹⁰³. Pare del tutto verosimile l'osservazione di Cropp (2000, 241), secondo cui «the whater's movement is described in terms which evoke choral dancing [...]: the water dances while the swans sing» (cf. Eur. *Ion* 1082-1084 c. *supra*, dove le Nereidi danzano circolarmente sui vortici del mare, κατὰ ... δίνας). Non solo, ma probabilmente tale riferimento, espresso attraverso il verbo εἰλίσσω poi impiegato al v. 1145 per i passi di danza corale, allude proprio al movimento eseguito nell'orchestra dal Coro, accompagnato dal suono dell'aulo e dal canto. Del resto il lago delio, tradizionalmente circolare e dalla corrente che gira incessantemente, non è però mai definito da questo termine: cf. Hdt. II 170 e Theogn. 7 (λίμνη τροχοειδής), Call. *H. Del.* 261 (τροχόεσσα λίμνη), *H. Ap.* 59 (περιηγής λ.)¹⁰⁴. È interessante anche notare

¹⁰² Sul canto dell'alcione, più poetico che reale (Alcione fu trasformata in uccello mentre lamentava la morte in mare del marito Ceice secondo Ov. *Met.* 11,410-748, ma secondo Hes. fr. 16 M.-W. i due subirono la trasformazione per essersi paragonati a Zeus ed Era), si vedano *Il.* IX 562-564 (Ἀλκυόνην καλέεσκον ἐπώνυμον, οὐνεκ' ἄρ' αὐτῆς / μήτηρ ἄλκυονος πολυπενθέος οἶτον ἔχουσα / κλαῖεν), Pind. *Pae.* F8 Rutherford = *Ap. Rh. Arg.* I 1085-1089 e *schol.* 96,11ss. Wendel (πωτᾶτ' ἄλκυονίς, λιγυρῇ ὅπῃ θεσπίζουσα κτλ.), la parodia euripidea, forse proprio di *IT* 1089-1095, in *Ar. Ra.* 1309s. (ἄλκυόνες, αἱ παρ' ἀνέμοις θαλάσσης / κύμασι στωμύλλετε, cf. Kannicht 2004, 890 su Eur. fr. 856), *Tymn. AP* VII 199,1s. (παρόμοιον / ἄλκυόσιν τὸν σὸν φθόγγον ἰσωσάμενον), Mosch. 3,40 (Ἀλκυόνος δ' οὐ τόσσον ἐπ' ἄλγεσιν ἔαχε Κῆρυξ). Si veda anche Arist. *HA* 593b. A proposito del volo, si noti che l'alcione è detta da *Ibyc.* *PMGF* 317,4 τανυσίπτερος. Per la scelta dell'alcione piuttosto che dell'usignolo come in *Hel.* 1107-1112, cf. cap. I p. 47 n. 150. È interessante un confronto con *Tr.* 827-832, dove il Coro, nel descrivere le grida luttuose dei Troiani, dice che ἡῖόνες δ' ἄλῃαι / ἴα κ χ ο ν οἰ ω ν ὃς οἶ - / ο ν τ έ κ ν ω ν ὕ π ε ρ β ο ῶ σ ' , / ᾧ μ ἐ ν εὐ ν άς, ᾧ δ ἐ παῖ δ ας, / ᾧ δ ἐ ματέρας γεραίας.

¹⁰³ Sul canto del cigno, che, come osserva giustamente Thompson (1936, 107) «veiled, and still hides, some mystical allusion», vd. [Hes.] *Sc.* 315-317, *H. Hom.* 21,1s. (dove il cigno canta in onore di Febo), *Alcm. PMGF* 1,100s., *Aesch. Ag.* 1444-1446 (la prima testimonianza del canto del cigno prima della morte; cf. *Plat. Phaed.* 84e-85a, *Ar. H.A.* 615b), *Ar. Av.* 769-776 (in cui i cigni celebrano Apollo), *Eur. HF* 691-694 (dove il Coro si paragona al cigno: παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελάθροις / κύκνος ὧς γέρων ἄοιδος / πολιᾶν ἐκ γενύων / κελαδήσω), *El.* 151-155, *Ion* 164-169 (dove Ione dice all'uccello: οὐδέν σ' ἄ φ ὀ ρ μ ι γ ῆ ἄ Φ οῖ β ο υ / σύ μ μ ο λ π ος τό ξ ω ν ῥύ σ α ι τ' ἄ ν. / πά ρ α γ ε π τ έ ρ υ γ ας / λί μ ν ας ἐ πῖ β α τ ᾶς Δ η λῖ ἄ δ ος / αἰ ᾶ ξ εῖς, εἰ μὴ π εῖ σ η, / τ ᾶς κα λ λ ι φ θ ὀ γ γ ο υς ῶ δ ᾶς), *Phaeth.* 77s. (in cui l'uccello è detto μελιβόας), *Pratin. PMG* 708,5, *Call. H. Del.* 254 (ὀσσάκι [i.e. *septem*] κύκνοι ἐπ' ὠδίνεσσιν ἄεισαν). Euripide dimostra, dunque, una predilezione per l'immagine del cigno canoro. Cf. Bond (1981, 240), Arnott (1977 e 1986), Neri (1996, 140 n. 3) e Maehler (1997, 158), che, commentando *Bacch.* 16,5s. purtroppo corrotto (ἐπ' ἀνθεμόεντι Ἑβρω / [...ᾶ]γάλλεται ἢ δολιχάυχενι κύκνω), afferma: «vielleicht war es die Verbindung mit Apollon [...] die zu der seltsamen Vorstellung geführt hat, Schwäne könnten schön singen».

¹⁰⁴ Lo stesso Euripide lo nomina altrove senza alcuna qualificazione (cf. *Ion* 167).

che proprio Euripide altrove parla della *performance* delle Deliadi – che, come il cigno, cantano per Apollo e che costituiscono il modello mitico per le danze corali femminili dei riti delii a cui le donne del Coro vorrebbero partecipare – e la descrive come circolare, usando il verbo εἰλίσσω: si vedano *HF* 687-694 παιᾶνα μὲν Δηλιάδες / <ναῶν> ὕμνοῦσ' ἄμφι πύλας / τὸν Λατοῦς εὐπαιδα γόνον, / εἰλίσσουσαι καλλίχοροι· παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελάθροισι / κύκνος ὥς γέρον ἀοιδὸς / πολιᾶν ἐκ γενύων / κελαδήσω, dove il Coro descrive la danza corale davanti alle porte del tempio di Apollo e si augura di intonare peani come il cigno canuto in onore di Eracle; *IA* 1480-1485 ἐλίσσεται ἄμφι ναόν, / ἄμφι βομὸν Ἄρτεμιν, / τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν, / τὰν μάκαιραν· ὥς ἐμοῖσιν, εἰ χρεῶν, / αἵμασι θύμασί τε / θέσφατ' ἐξαλείψω, in cui Ifigenia invita il Coro di giovani alla danza rituale in onore proprio di Artemide intorno al suo altare¹⁰⁵. La definizione dei cigni come servi delle Muse, poi, riprende l'immagine epica dell'aedo Μουσάων/-ῶν θεράπων (cf. Hes. *Th.* 99s.; [Hom.] *Marg.* fr. 1,1s. W²., qui anche di Apollo; *H. Hom.* 32,20, Theogn. 769; Ar. *Av.* 909 e 913, con intento parodico)¹⁰⁶, ma sembra richiamare in modo autoreferenziale anche il servizio reso alle Muse dalle donne del Coro nel momento in cui danzano e cantano. Euripide usa l'espressione Μουσῶν θεράπων in maniera originale anche in *El.* 716s., in riferimento al λωτὸς φθόγγος che viene personificato e innalzato – probabilmente in quanto esecutore della melodia del Coro tragico – al ruolo dell'aedo. Si noti soprattutto

¹⁰⁵ Per il culto di Artemide a Delo vd. anche *Hec.* 462-465 σὺν Δηλιάσιν τε κού-/ραισιν Ἀρτέμιδος θεᾶς / χρυσέαν τ' ἄμπυκα τόξα τ' εὐλογήσω;, in cui il Coro di prigioniere esprime il desiderio di unirsi alle Deliadi nel culto di Artemide, e *IA* 1467-1469 ὕμεῖς δ' ἐπευφημήσατ', ὃ νεάνιδες, / παιᾶνα τῇμῃ συμφορῇ Διὸς κόρην / Ἄρτεμιν· ἴτω δὲ Δαναΐδαις εὐφημία. Sulle Deliadi e sull'inno che intonano ad Apollo, Artemide e Leto cf. già *H. Hom. Ap.* 157-164, che parla anche di gare di pugilato, danza e canto a cui partecipavano gli Ioni (vv. 146-150). Thuc. III 104, poi, informa più nel dettaglio sul fatto che gli Ioni delle isole e, a partire dal 426, gli Ateniesi stessi mandavano Cori in occasione dei *Delia*, in aggiunta, come osserva Calame (2001, 107), a quello delle Deliadi che era un Coro professionale. Il *festival* celebrava la nascita di Apollo e le giovani vergini iperboree che per prime portarono frutti a Delo, e onorava, inoltre, Ilizia: i *Delia* dunque «embodied a great seasonal festival of propitiation for the growth of children and adolescents» (*ibid.* p. 108). È interessante notare che in Call. *H. Del.* 249-252 i cigni canori sacri ad Apollo sono descritti mentre compiono sette giri intorno all'isola prima del parto di Leto e l'isola stessa è circondata da un Coro di isole, le Cicladi (vv. 304-306). Il poeta alessandrino descrive poi anche il modello mitico delle Deliadi, cioè le ninfe delie che levarono un sacro canto a Ilizia (vv. 255-258). Nello studio di Bruneau (1970) il secondo capitolo è dedicato al culto di Artemide a Delo, il più importante per una divinità femminile; esistevano vari santuari dedicati alla dea, tra cui uno per Artemide Lochia, a cui l'autore (p. 194) pensa si riferisca il Coro dell'*Ifigenia Taurica* (Euripide testimonia che si trovasse proprio sulla pendice del Cinzio, dove effettivamente si trovano resti del santuario di epoca ellenistica). Lì si svolgevano riti dedicati in particolare alla dea, di cui resta traccia in pochi rilievi frammentari provenienti dal santuario risalenti al IV sec. o successivi. È forse a questi o in generale agli *Artemisia* (a cui partecipava il Coro delle Deliadi: cf. *ibid.* p. 201) che si riferisce il Coro euripideo.

¹⁰⁶ Cf. anche la *variatio* del *topos* epico in Archil. fr. 1 W²: εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνναλίοιο ἄνακτος / καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.

che già il Coro dell'*Eracle* euripideo si paragona esplicitamente al cigno ai vv. 109, 678 e 692 (vd. *supra*), e che nell'*Ifigenia* si usa per il cigno lo stesso agg. μελωδός, *primum dictum* euripideo, che qualifica l'usignolo invocato dal Coro come 'aiutante' in *Hel.* 1109, un altro contesto autoreferenziale.

Dopo un'antistrofe dedicata al triste ricordo del viaggio in schiavitù verso il barbaro paese dei Tauri, il Coro descrive in modo vivido la traversata che – come confidano le donne – porterà Ifigenia sana e salva in Grecia (vv. 1123-1131):

καὶ σὲ μὲν, πότνι', Ἀργεία / πεντηκόντερος οἴκον ἄξει· / συρίζων θ' ὁ
κηρόδετος / Πανὸς οὐρείου κάλαμος / κώπαις ἐπιθούξει, / ὁ Φοῖβός θ' ὁ
μάντις ἔχων / κέλαδον ἐπτατόνου λύρας / αἰδῶν ἄξει λιπαρὰν / εὖ σ'
Ἀθηναίων ἐπὶ γᾶν, «e te, mia signora, condurrà a casa una nave argiva. Le canne
ben connesse del montano Pan, fischiano, grideranno gli ordini ai/inciteranno i
remi, e Febo, il profeta, cantando accompagnato dal suono della lira eptacorde, ben
ti condurrà verso la splendente terra degli Ateniesi».

La nave, a differenza di quella nemica che ha portato le donne schiave in un barbaro viaggio (cf. vv. 1109-1112), è scortata da due *keleustai* speciali e di buon auspicio: Pan, che suonando la *syrinx* dà il ritmo ai rematori, e Febo, che canta accompagnato dal suono della lira eptacorde¹⁰⁷. Ifigenia si allontanerà con il suono dello scroscio dell'acqua al battito dei remi (v. 1133 ῥοθίοις πλάταις) e, grazie al soffio del vento, le

¹⁰⁷ Sulla presenza e il ruolo dei due dèi si veda il bel commento di Kyriakou (2006, 362s.) di cui paiono condivisibili le conclusioni: Pan sembra essere scelto dal poeta in quanto adatto, con il suono del suo strumento tradizionale, la *syrinx*, a dare il ritmo (similmente all'*auletes* sulle navi) ai rematori, specie all'inizio del viaggio marittimo; Apollo «will play the lyre and sing until the arrival at Athens, entertaining crew and passengers, presumably as a gesture of supreme divine favor». Quanto al ruolo di Pan, credo sia preferibile definirlo affine a quello dell'*auletes* piuttosto che del *keleustes* (quest'ultimo dava ordini gridando ai rematori, soprattutto all'avvio, mentre l'*auletes* forniva il ritmo con il suono dello strumento a fiato: cf. Casson 1971, 300-304), sebbene Euripide, definendo l'azione del dio con l'espressione συρίζων ... ἐπιθούξει, sembri riassumere in Pan entrambi i ruoli: egli grida, esorta i rematori attraverso il suono della *syrinx*. Similmente in *Hyps.* 258-261 la *kithara* di Orfeo «gridava» (ἐβόα) un ἔλεγχος ai rematori, κελεύσματα μελομένα: anche in questo caso il dio dà ordini attraverso uno strumento, uno strumento insolito per un *auletes*. Una descrizione più 'terrena' e tradizionale, con la risposta dei rematori ma senza alcun *auletes*, si trova in *Hel.* 1575s. ῥοθία τ' ἐξέπιπλατο / βοῆς, κελευστοῦ φθέγμαθ' ὥς ἠκούσαμεν. Steiner (2011, 312 e n. 70) nota che in *Hel.* 1483 e *Phaeth.* 71s. il riferimento alla *syrinx* compare similmente in contesti di «choral projection» caratterizzati da una ricchezza di «natural and archetypal forms of musical activity». La *syrinx* è invenzione di Hermes (cf. *H. Hom. Merc.* 511s.) ed è legata in qualche modo alla sfera apollinea: è uno degli strumenti che accompagnano la cerimonia del trasferimento di oggetti sacri dagli Iperborei a Delo ed è usata nel rito per Artemide a Efeso (cf. [Plut.] *Mus.* 1136a-b e Call. *H. Dian.* 243). Pare interessante notare che in Eur. *Al.* 568-588 il drammaturgo applichi ad Apollo i tratti pastorali, rustici di Pan: il dio ospite presso Admeto si fa pastore, suona imenei sulla *syrinx* in un contesto campestre ed è circondato da tante specie di animali che danzano allietati dalla melodia. Lo strumento compare in Euripide anche in un altro contesto marittimo, *Tr.* 126-128, dove a proposito della navi greche Ecuba dice: αὐλῶν παιᾶνι στρυγῶ / συρίγγων τ' εὐφρόγγων φωνᾶ / βαίνουσαι. Per la presenza di Apollo musico cf. il terzo stasimo dell'*Ifigenia*, dove il dio, esaltato in forma di inno in contesto delio e delfico, è detto ἐν κιθάρᾳ σοφὸν (v. 1237). Evidente è la connessione con il contesto delio e Artemide della prima strofe (per l'associazione tra le due divinità vd. anche vv. 1234-1239 dal terzo stasimo e cf. Calame 2001, 110-112).

vele si tenderanno e la nave viaggerà veloce verso la patria. Anche questi versi sembrano alludere alla *performance* corale e contribuire alla mimesi coreografica e acustica: è presente un accompagnamento musicale che ‘dà il ritmo’ – ed è eseguito su uno strumento affine a quello in scena (si noti che *κάλαμος* può definire anche l’aulo: cf. e.g. Pind. *N.* 5,38, *O.* 10,84, Telest. *PMG* 806,4) – un canto associato alla melodia, i movimenti della nave spinta dai remi fragorosi – che sembrano alludere al battito ritmico dei piedi – e dalle vele gonfiate dal soffio del vento.

Il lessico conferma l’idea di un’*imagery* che rispecchia la *performance* dell’auleta e del Coro: si notino *συρίζω* (v. 1125, cf. *supra* v. 431), *κέλαδος* (v. 1129), *ἀεῖδω* (v. 1130), *ῥόθιος* (v. 1134), e, per quanto concerne il movimento, l’espressione *πόδα ναὸς ὠκυπόρου* (vv. 1136s.), in cui l’umanizzazione della nave veloce rafforza la possibilità di allusione ai movimenti di danza. Simili descrizioni antropomorfe applicate alle imbarcazioni si trovano soprattutto in Tim. *Pers.* 5s. *χεῖρας ... ἐλατίνας*, 14 *γυῖα*, 91 *πόδας ναός* (tutte definizioni dei remi)¹⁰⁸. Nel passo euripideo, che sembra in qualche modo corrotto sul piano metrico e semantico¹⁰⁹, il termine *πούς* è stato generalmente interpretato con il valore tecnico di ‘scotta’ (cf. Platnauer 1938, 156) o – estendendo tale valore – di ‘vela’ (cf. LSJ⁹ 1456 e Morrison-Williams 1968, 203 n. 70). Come nota anche Hordern (2002, 178), infatti, oltre all’uso metaforico, esiste anche «the chief nautical sense of *πούς*, ‘sheet’», cioè ‘scotta’ (le funi agli angoli della vela; *πρότονος* al v. 1134, invece, è lo ‘strallo’, fune che collega l’albero alla prua). Talvolta l’uso in senso tecnico pare incontestabile, cf. e.g. Soph. *Ant.* 715 ed Eur. *Or.* 706s.¹¹⁰, ma in alcuni casi è possibile interpretare il termine anche metaforicamente, cf. e.g. Eur. *Hec.* 939s. *ἐπεὶ νόστιμον ναῦς ἐκίνησεν πόδα*, dove sembra essere presente l’idea del

¹⁰⁸ Cf. anche il caso interessante di Soph. *OC* 716-719 con un implicito paragone tra i remi/piedi della nave e quelli danzanti delle cinquanta Nereidi: *ἃ δ’ εὐήρετος ἔκπαγλ’ ἁλία χερσὶ παραπτομένα πλάτα / θρόσκει, τῶν ἑκατομπόδων / Νηρήδων ἀκόλουθος*. In Aesch. *Ag.* 695 si trova l’espressione *ἵχνος πλατῶν ἄφαντον*, ma l’espressione qui sembra scelta soprattutto in funzione della metafora venatoria (si parla di *κυναγοί* che seguono le ‘impronte’ della nave di Elena diretta a Troia). Euripide usa spesso il verbo *ἐρέσσω* metaforicamente per il movimento dei piedi, delle mani o delle ali (avviene, insomma, il processo opposto rispetto all’umanizzazione dei remi): vd. e.g. *Tr.* 1257s. *λεύσσω φλογέας δαλοῖσι χέρας / διερέσσοντας*, *Ion* 161s. *ὅδε πρὸς θυμέλας ἄλλος ἐρέσσει / κύκνος*, *IT* 288s. *ἦ (scil. Ἄιδου δρᾶκαιναν) ἥ γειτόνων δὲ πῦρ πνέουσα καὶ φόνον / περὶ οἷς ἐρέσσει, IA* 138 *ἀλλ’ ἴθ’ ἐρέσσω σὸν πόδα*.

¹⁰⁹ Si veda il commento di Kyriakou (2006, 364s.), che riassume le proposte di correzione avanzate fin’ora, e.g. quella di Bothe (1825), che elimina *ἰστία*, di Platnauer (1938, 156) *ἰστία δ’ ἐς πρότονον (vel προτόνου)* ... *πόδες* e di Brunn (1880), accolta da Sansone (1981), che presenta *πρὸς) προτόνοις* ... *πόδες*, forse la più interessante dal punto di vista paleografico, metrico e semantico (ristabilirebbe il ritmo dattilico al v. 1135 e darebbe il senso di «per l’aria le scotte della nave veloce stenderanno le vele contro gli stralli a prua oltre il rostro»).

¹¹⁰ Di Benedetto (1965, 142), però, pensa che ci sia anche una personificazione della nave.

mettersi in cammino (cf. Eur. *Ba.* 765 per l'espressione applicata alle Baccanti), di intraprendere il viaggio marittimo (cf. Collard 1991, 179¹¹¹, Gregory 1999, 159 e Battezzato 2010, 271, che traduce «la nave mosse i suoi passi»). Nel presente contesto lirico, che, per lo stile, ammette l'uso metaforico del termine e che, come si è detto, presenta una qualche corruzione, non pare opportuno optare con certezza per un uso esclusivamente tecnico del termine ed escludere il riferimento (in apposizione?) alle vele come 'piedi' che consentono il movimento della nave (il singolare, se anche non si correggesse in *πόδες* come proposto da Platnauer, non sembra costituire un problema: cf. l'esempio dall'*Ecuba cit. supra*). In ogni caso, l'immagine delle vele della nave che viaggia veloce al soffio del vento sembra richiamare da un lato il soffio degli auli che accompagnavano la *performance*, dall'altro il movimento del Coro e forse delle braccia dei coreuti, e sembra aggiungersi all'immagine delle ali già presente all'inizio dello stasimo e ripresa nei versi appena successivi¹¹². L'idea di movimento in questi versi e in quelli successivi è insistente: si notino *βαίνω* (v. 1134), verbo che richiama proprio il movimento dei piedi ed è usato anche per passi di danza (cf. Naerebout 1997, 281 e vd. e.g. Eur. *Al.* 586, *HF* 786 (?), Plat. *Leg.* 670b)¹¹³, *ώκυπόμπος* (v. 1137), raro aggettivo – usato altrove in questa tragedia al v. 1427 e precedentemente in *Bacch.* 17,90, sempre in riferimento alla nave¹¹⁴ – che richiama la *πομπή*, la processione (e del viaggio di ritorno come vera e propria processione è lecito parlare, data anche la presenza di un accompagnamento musicale)¹¹⁵, di nuovo *βαίνω* (v. 1138)¹¹⁶ ed *ἔρχομαι* (v. 1139) in

¹¹¹ Il commentatore pensa che non sia assente anche un'allusione alla vela e cita il caso di *Hec.* 1020 *λύσαι ... πόδα*, dove il termine indica sicuramente la scotta o la vela.

¹¹² Per la nave come *exarchos* cf. *supra* p. 141.

¹¹³ Cf. LSJ⁹ 302: «walk, step, prop. of motion on foot».

¹¹⁴ Si veda il caso affine di Eur. *Ph.* 1710-1712: *ἴθ' ἐς φυγὰν τάλαιναν ὄρεγε χεῖρα φίλαν, / πάτερ γεραίέ, π ο μ π ῖ μ α ν / ἔχων ἔμ' ὥστε ν α υ σ ι π ο μ π ὶ ν α ὔραν*.

¹¹⁵ Il fatto che nelle processioni, soprattutto quelle religiose pubbliche, l'accompagnamento fosse spesso costituito da auli + cetre (cf. Nordquist 1992, 144) sembra essere un elemento a sostegno dell'ipotesi di un'affinità tra il viaggio descritto nell'*Ifigenia* e una *pompe*. Si vedano per esempio l'anfora attica a figure nere Berlin Staatliche Antikemuseum F 1686 (550-540), con una processione sacrificale per Atena accompagnata da due auleti e due citaredi (cf. Webster 1972, 129 e *LIMC* II/1 1010 n. 575 s.v. *Athena*), la *kylix* attica a figure nere V55 fig. 2 in Straten (1995, 203) del 560-550, con una processione in onore di Atena accompagnata da due suonatori di aulo e uno di cetra (o *lyra*?), l'anfora attica a figure nere Atene NM Akr. 816 del 510-500 (*ibid.* p. 196 V15, fig. 19), con una processione sacrificale accompagnata da un auleta e due suonatori di *kithara*, il cratere a volute attico a figure rosse Ferrara Mus. Naz. Arch. T579 VT del 475-450 (*ibid.* p. 257 V348, fig. 52), con una scena pre-sacrificale con un citarista e un auleta, la *pinax* da Pitsá, Atene NM del 540-520 (*ibid.* pp. 57s. fig. 56), con una processione sacrificale accompagnata da un auleta e un suonatore di *lyra*. Un caso celebre dell'uso dell'aulo insieme alla *kithara* in ambito processionale è quello del fregio nord del Partenone, probabilmente con quattro citaristi e quattro auleti che seguono agli *hydrophoroi* (Boardman-Finn 1985, tav. 72, 242). Si veda anche Haldane (1966, 99) che afferma che sebbene lo strumento tradizionale della *pompe* sia tradizionalmente l'aulo, altri strumenti possono essere aggiunti «in accordance with the splendour of the occasion». Cita il caso della processione di Zeus Sosipolis a Magnesia, che comprendeva *auletes*, *syristes*, *kitharistes* (*SIG*³

riferimento al corso del carro del sole (si noti anche ἵπποδρομος al v. 1138), ulteriore elemento naturale che compare in apertura dell'ultima strofe. La presenza di πούς riferito alla nave contribuisce a rafforzare l'idea di movimento e il legame con la *performance* coreutica, specie perché il termine, come si vedrà, è riecheggiato, con il suo valore proprio, al v. 1145 nella descrizione finale delle danze nuziali.

L'ultima strofe presenta dunque il movimento di un ulteriore elemento naturale, il sole, che con la sua fiamma galoppa sulla radiosa 'pista del cielo', quella pista che il Coro-uccello desidera percorrere per giungere in Grecia. Essa è definita dall'espressione λαμπροὺς ἵπποδρόμους, in cui la seconda parte del composto -δρόμος sembra poter richiamare un rapido movimento coreografico del Coro in scena: si veda, in contesti affini, la presenza della radice δρομ-/δρομ- nel primo stasimo dell'*Ifigenia Taurica* (cf. *supra* p. 133) e del termine δρόμος nel terzo stasimo dell'*Elena*, in cui il volo del Coro-uccello è associato, come qui, al corso di un elemento naturale del cielo (v. 1487s. ὦ πταναὶ δολιχαύχενες, / σύννομοι νεφέων δρόμῳ)¹¹⁷. Il Coro esprime il desiderio di percorrere questa stessa via celeste (percorsa quotidianamente dai cavalli del sole) e di fermare il battito delle proprie ali al di sopra dei talami domestici¹¹⁸. Si noti che Elio guidava un carro trainato da cavalli raffigurati per lo più come alati: cf. *LIMC* V/1 1008s. nn. 2-4, 8, 9, 11, 13-15 s.v. *Helios* (tutti vasi attici databili a fine VI o V sec.) e, oltre a *IT* 192-194 citato *supra* a p. 123, numerosi altri passi euripidei (*El.* 465s. κύκλος

589,46), così come quella in cui si portavano le offerte sacre dagli Iperborei a Delo descritta da [Plut.] *Mus.* 1136a, con aulo, *syrinx* e *lyra*. Relativamente alla *syrinx*, qui presente in quanto la coppia divina suona sui propri strumenti canonici, lo studioso (pp. 104s.) dice che nella pratica culturale è usata talvolta «to support the other instruments at a civic festival. Occasionally also, it replaced the more common *aulos*, as when it accompanied the war-dance performed by the armed priestesses of Artemis at Ephesus» (cf. Call. *H. Dian.* 237-246).

¹¹⁶ Il verbo è usato da Euripide per il volo anche in *Hel.* 605, 617, 1489 e fr. 911 K. Nella *Medea* il terzo stasimo si apre con un encomio di Atene in cui si dice (vv. 824-830): Ἐρεχθείδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι ... αἰεὶ διὰ λαμπροτάτου / βαίνοντες ἄβροῶς αἰθέρος, ἔνθα ποθ' ἄγνὰς / ἐννέα Πιερίδας Μούσας λέγουσι / ξανθὰν Ἀρμονίαν φυτεῦσαι. L'espressione è ripresa con una «grim echo» (Mastrorade 2002, 355) al v. 1164 (ἄβρον βαίνουσα), per i vanitosi passi della futura sposa di Giasone, mentre indossa la veste e gli ornamenti mortali che le ha donato Medea.

¹¹⁷ Cf. *Or.* 1005 δραμήματα Πλειάδος (vd. *supra* p. 123 n. 37).

¹¹⁸ Se il percorso seguito è quello del sole, si può ipotizzare che il Coro immagini di arrivare nel momento delle danze nuziali serali. Per l'immagine del volo dell'uccello per raggiungere una meta desiderata o per fuggire da un luogo si vedano anche *Hipp.* 732-751, *Andr.* 861-865, *Hel.* 1478-1494, *Ion* 796-799, ma forse anche *Soph.* fr. 476 R.² (dall'*Enomao*). Interessante è anche in fr. 911 K. (cf. *supra* p. 63 n. 224) dove forse un Coro esprime il desiderio di essere dotato di ali (si noti l'espressione simile a *IT* 1141 ἐν νότοις ἀμοῖς πτέρυγας) come le Sirene: χρύσειαι δὴ μοι πτέρυγες περὶ νότῳ / καὶ τὰ Σειρήνων πτερόεντα πέδιλ' ἄρμόζεται, / βάσομαι δ' ἀ[ν'] αἰθέρα πουλὺν ἀερεῖς / Ζηνὶ προσμείζων. Per l'attribuzione all'*Antiope* vd. e.g. Kambitsis 1972, 134s. Un altro caso interessante in cui chi canta vorrebbe attraversare il cielo è *Ph.* 163-165, dove Antigone esprime il desiderio di raggiungere il fratello percorrendo il corso della nube, veloce come il vento: ἀνεμώκεος εἶθε δρόμον νεφέλας / ποσὶν ἐξάνοσαιμι δι' αἰθέρος / πρὸς ἐμὸν ὁμογενέτορα.

άλίοιο / ἵπποις ἄμ περοέσσαις, *Or.* 1001s. περωτὸν Ἀλίου ἄρμα, *Phaeth.* 173 περοφόρα ὀχήματα, un passo in cui si usa il termine δρόμος per la pista celeste che il carro deve seguire). Il Coro esprime, infine, nella forma di una «choral projection», il desiderio di prendere parte ai χοροί in cui un tempo aveva danzato, in occasione di matrimoni, con movimenti circolari (v. 1145 πόδ' εἰλίσσουσα) e con contese in bellezza tra coetanee. Le donne greche, che inizialmente avevano paragonato il proprio lamento a quello dell'alcione, parlano qui, come si è detto, delle ali sulla propria schiena: è avvenuta una vera identificazione con un volatile, il cui battito alare è definito attraverso il verbo prettamente euripideo θαάζω. Il verbo, denominativo del già omerico θόος (cf. anche θαάς di Pind. *Pae.* A1,7 Rutherford), ricorre più volte, infatti, nel drammaturgo¹¹⁹ ed è usato, ove si riferisce a persone, prevalentemente per indicare un movimento rapido, frenetico, 'da folle'¹²⁰: vd. *Tr.* 307 e 349, per il movimento di Cassandra, *Ph.* 794a, per Ares che infuria con i cavalli sulle rive dell'Ismeno (qui rientra nel lessico della follia bacchica di tutto lo stasimo: cf. Mastronarde 1994, 383), *Ba.* 65, per le Baccanti che accorrono dall'Asia, e 219, per le Tebane in preda alla *mania* che vanno correndo sui monti¹²¹. Si noti, inoltre, che Euripide in *Ion* 122 definisce attraverso l'agg. θαάς proprio le ali del sole (παναμέριος ἄμ' ὀλίου πτέρυγι θαῶ) e in *Ph.* 3 i suoi cavalli (Ἦλιε, θαῶις ἵπποισιν εἰλίσσων φλόγα). L'*imagery* relativo al volo del coreuta-uccello era forse rispecchiato in una danza rapida, agile, poco 'aggrappata' al suolo e forse il movimento alare poteva essere mimato dalle braccia dei danzatori¹²². Alla propria danza, del resto, il Coro fa riferimento immediatamente dopo, nella descrizione dei χοροί a cui le ragazze un tempo avevano partecipato e che verosimilmente erano rispecchiati nella *performance* teatrale (vv. 1143-1152):

¹¹⁹ Kyriakou (2006, 367) lo definisce un *Lieblingswort* del tragediografo. Willink (1986, 141) parla di «vox Euripidea».

¹²⁰ Cf. anche *schol.* Eur. *Or.* 335 θαάζων· ἐπιδιώκων ταχύνων διεγείρων ἐκμαίνων ed Hesych. θ 613,1 L. che fornisce anche il valore χορεύει, in riferimento, probabilmente, a una danza bacchica o comunque agitata.

¹²¹ Il verbo è usato anche altre volte da Euripide, per esempio per il movimento del κῆτος nell'*Andromeda* (fr. 145,2 K.).

¹²² Si noti che in numerosi esempi di rappresentazioni vascolari della danza bacchica le donne sono raffigurate con delle maniche-ali (vd. Lawler 1964, 20 fig. 3, p. 64 fig. 24, pp. 76s. e figg. 30 e 31; Daremberg 1900 s.v. *Maenads* p. 1483 fig. 4766; Webster 1970, 18-20; Delavaud-Roux 1995, figg. 9, 19, 77, 91, 100, 102). Dato che Euripide applica al Coro dell'*Ifigenia* il verbo θαάζω (usato altrove per il movimento delle menadi), e identifica il suo movimento con il volo di un uccello (cf. la descrizione delle baccanti come rapidi uccelli e.g. in *Ba.* 748s.), si può pensare a un movimento delle braccia del Coro che danza simile a quello delle seguaci di Dioniso raffigurate sui vasi.

χοροῖς δ' ἐνσταίην, ὅθι καὶ / †παρθένος εὐδοκίμων γάμων / παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας / ματέρος ἡλίκων θιάσους / ἐς ἀμίλλας χαρίτων / ἄβροπλούτοιο χαίτας¹²³ εἰς ἔριν / ὀρνυμένα πολυποίκιλα φάρεα / καὶ πλοκάμους περιβαλλομένα / γένυσιν ἐσκιάζον†, «potessi stare nei Cori, dove anche da *vergine di nobili matrimoni* (?), separatami dalla madre (?), volteggiando sui piedi nei tiasi delle coetanee in gara di grazia, muovendomi a contesa tra le nostre chiome lussureggianti, ombreggiavo le gote cingendole con veli variopinti e riccioli».

Il testo pare in qualche modo corrotto, nel riferimento ai matrimoni e alla madre, ma il senso risulta tuttavia comprensibile. Dal punto di vista metrico le lievi correzioni accolte da Sansone (1981) paiono plausibili, danno un testo tutto sommato soddisfacente, ed evitano di dover porre le *cruces* nella strofe e nell'antistrofe come invece fa Diggle (1994). Dal punto di vista grammaticale il passo è problematico in più punti. 1) Al v. 1143 l'espressione tradita χοροῖς δὲ σταίην necessita di un verbo più appropriato per la costruzione con il dativo, e probabilmente la proposta di Platnauer (1938) ἐνσταίην merita di essere accolta. 2) Non è chiaro da che cosa dipenda il genitivo εὐδοκίμων γάμων al v. 1144; taluni conservano παρθένος (cf. e.g. Matthiae 1814, Weil 1905), che non sembra, però, termine adatto a tale costruzione («fanciulla di nobili nozze»?), altri separano tra virgole il genitivo (e.g. Murray 1913a, Parmentier-Grégoire 1925) quasi fosse un genitivo assoluto, altri sostituiscono il sostantivo per esempio con πάρεδρος (Badham 1851) o πάροχος (Nauck 1871)¹²⁴. Sebbene, come sostiene Cropp (2000, 243), gli studiosi non vogliano rinunciare a παρθένος¹²⁵, è forse preferibile adottare un sostantivo – quale che sia – più adatto a essere specificato dal genitivo, e ipotizzare che παρθένος sia frutto di una corruttela dovuta all'identità del Coro. 3) La costruzione è problematica ai vv. 1145s.: sembra condivisibile l'interpretazione di Platnauer (1938, 157) secondo cui πόδ' εἰλίσσουσα è un sintagma da tenere unito. Pare difficile decidere se il genitivo ματέρος (L¹) sia retto da παρὰ, nel senso di «leaving my mother's side» (Platnauer, *ibid.*)¹²⁶ o se sia il prefisso in 'tnesi' di εἰλ. e valga «whirling my foot beside» (Cropp 2000, 243)¹²⁷. Ancora più problematico è l'accusativo θιάσους, che Kyriakou (2006, 368s.) preferisce correggere in θιάσοις (Lachmann 1819, 191; cf. anche Weil 1905, Kovacs 1999, Cropp 2000)¹²⁸, poiché ritiene che sia da connettere con i vv. 1147-1152 («gareggiando in grazia con i tiasi delle coetanee»), sebbene semanticamente dipenda anche dai vv. 1145s. («volteggiando sui piedi nei/con i tiasi delle coetanee»). Se si conserva l'accusativo, esso può essere interpretato con il significato di «far volteggiare sui piedi i tiasi» (cf. LSJ⁹ 534, «lead the dancing bands», o *GI*² 657, «facendo volteggiare i gruppi delle mie compagne»), o, come pensa Platnauer (1938, 157), «foot-dancing revels», interpretazione che sembra più adatta per il Coro che canta e rimpiange la partecipazione ai Cori di coetanee

¹²³ Anziché χαίτας è forse preferibile χλιδαῖς di Markland 1771: «lusso di raffinata ricchezza».

¹²⁴ Cf. Ar. Av. 1737-1741 ὁ δ' ἀμφιθαλὴς Ἔρως / [...] / Ζηνὸς πάροχος γάμων / τῆς τ' εὐδαίμονος Ἥρας.

¹²⁵ Ancor più azzardato pare correggere γάμων in δόμων proposto da Koechly 1860-1862 (così Kovacs 1999).

¹²⁶ Se questa interpretazione è corretta, sembrerebbe alludere anche alla separazione della *nymphe* dalla casa d'origine e dalla madre.

¹²⁷ È interessante notare che Cassandra in *Tr.* 333s. dica ἔλισσε τῷδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν / φέρουσα φιλότατον βάσιν, «volteggia qua e là, accordando con me l'assai amabile incedere dei piedi».

¹²⁸ La studiosa ha ragione ad affermare che i casi di *Ph.* 234-236 e 1755s. citati da Wecklein (1904) non costituiscono *loci similes* per εἰλίσσειν + θιάσους.

piuttosto che la guida di essi in veste di *exarchos* (cf. *infra* Stratt. fr. 71,5 K.-A. εἰλίσσειν χορούς, che ha per soggetto cinquanta προαποκουρίδες)¹²⁹.

Oltre a χοροί (v. 1143)¹³⁰, compaiono i termini ‘tecnici’ caratteristici della danza corale θίασοι (v. 1147) e ἄμιλλα χαρίτων (v. 1148, vd. anche ἔρις al v. 1149), e l’espressione πόδ’ εἰλίσσω (v. 1145). Il termine θίασος sembra essere usato qui con un’accezione particolare, quasi come sinonimo di χορός: vd. Hesych. θ 177 L. θίασος· χορός v e 573,1 θίασος· χοροῦ σύστασις **ASn** (cf. *Suda* θ 378s. A., *Et. M.* 449,55 G., Zonar. θ 1044 T.) e cf. Calame (1983, 532), che commenta la prima occorrenza in Alcm. fr. 129,1 = *PMGF* 98,1, e Id. 2001, 210: «these lines recall the term χοροῖς by means of the expression ἡλίκων θιάσους, thus making the terms not just synonyms but also giving *thiasos* the choral feature ‘contemporary’»¹³¹. Se ha ragione Calame (2001, 91) a credere che i Cori descritti nel finale dello stasimo siano in onore di Artemide (poiché nella prima strofe il Coro prova nostalgia per il santuario delio e i riti in onore di Artemide Lochia), si può pensare che il termine θίασος alluda qui a un gruppo di ragazze legate al culto della dea. Non è però impossibile che si intenda semplicemente un gruppo che esegue una *performance* corale senza essere al servizio della divinità¹³². Peraltro si sta descrivendo l’esecuzione in danza di un imeneo, da parte di giovani ragazze amiche e coetanee della sposa che prendono parte ai festeggiamenti, prassi confermata da numerose altre fonti sul *gamos* e i suoi riti¹³³. La *performance* poteva

¹²⁹ Cf. Kyriakou (2006, 368), che, nel commentare la correzione χοροῖς δ’ ἵσταίνην di Badham (1851) al v. 1143, considera improbabile che donne che non siano di status regale o quantomeno socialmente preminenti possano organizzare delle danze, tanto più nel caso si tratti di celebrazioni nuziali.

¹³⁰ Cf. Naerabout (1997, 178s.) sull’etimologia e sul valore di χορός.

¹³¹ Per l’associazione tra tiaso e Coro/danza in Euripide si vedano anche *Ba.* 379 e 680, sebbene in contesto dionisiaco. In *Ar. Thesm.* 41 il pomposo servo di Agatone parla addirittura di θίασος Μουσῶν. Sul tiaso in generale si veda Calame (2001, 208ss.): «in the Classical period [...] it refers to a troupe or gathering of people dancing and singing, generally in a cult context and particularly in Dionysiac rituals. If the bacchic meaning of the word is foremost, it is not the only one. The *thiasos* can also be made up of Centaurs or persons compared with the Muses. But the oldest use of the word is found in Alcman, where it appears beside θοίην, the banquet, referring to the meetings of the famous Spartan *sussitia*» (p. 209). Cf. anche Burkert (*GR* 173) che afferma che i gruppi divini «mirror real cult associations, *thiasoi*, especially in the emphasis on music and dancing» e che «the Greeks say that the human *thiasoi* imitate their prototypes [...] an imitation which becomes an identification».

¹³² Cf. LSJ⁹ 801 s.v. θίασος II: «generally, *company, troop*». Lyghounis (1991, 160) parla della dedica da parte della futura sposa di ciocche di capelli nel giorno precedente alle nozze a divinità come Artemide o altre a lei connesse, ma tra le dee presenti negli imenei non si trova mai Artemide (cf. *ibid.* pp. 187-189).

¹³³ Il Coro non specifica il momento del rito nuziale in cui erano eseguite le danze che rimpiangono; le fonti, comunque, testimoniano la possibilità di eseguire l’imeneo in una *performance* di musica e danza durante tutta la durata della cerimonia nuziale, dal bagno degli sposi prima del matrimonio fino alla mattina del loro risveglio, sebbene avvenisse per lo più durante il banchetto e la *nymphagogia*: cf. Muth 1977. Lyghounis (1991), che offre anche un’utile raccolta delle fonti che descrivono la *performance* dell’imeneo o che trasmettono imenei (pp. 175-179), conclude che l’esecuzione è, salvo eccezioni, sempre corale, da parte di «gruppi omogenei: ragazze coetanee della sposa, il coro delle Muse, quello

essere accompagnata oltre che da uno strumento a corde come la *phorminx* (vd. *e.g.* [Hes.] *Sc.* 274-280), dall'aulo (cf. *e.g.* *Il.* XVIII 491-495, insieme alla φόρμιγξ, Sapph. fr. 44,24-27 V., insieme ai κρόταλα¹³⁴, Eur. *IA* 439s., da solo, 1036-1039, insieme alla κιθάρα e alle σύριγγες¹³⁵, e si veda la *lekythos* a figure nere New-York 56.11.1 in Delavaud-Roux 1994, 94 fig. 31), strumento presente in scena ad accompagnare il canto corale euripideo. Il movimento della danza corale è definito dall'espressione πόδ' εἰλίσσειν, dove πόδα sembra sicuramente costituire il complemento oggetto del verbo (cf. *supra*); per quanto riguarda l'accusativo θιάσους trasmesso dai codd. al v. 1146, pare condivisibile l'interpretazione di Platnauer (1938, 157) che lo considera dipendente da εἰλίσσειν e rende l'espressione πόδ' εἰλίσσουσα ... θιάσους con «foot-dancing revels», sebbene il generico verbo «dancing» non paia esprimere a pieno il valore ben più specifico del verbo. Il termine corrisponde, infatti, al latino *volvo* (cf. *ThGL* IV 744) e ricorre assai frequentemente nell'ultima produzione euripidea, dove è usato spesso in ambito orchestico. È usato all'attivo con complementi come πόδα (cf. *Tr.* 332s.)¹³⁶ o la divinità in onore della quale si volteggia nella danza (cf. *HF* 690, *IA* 1480)¹³⁷, oppure in

delle Cariti, una comunità cittadina», ma nella maggior parte dei casi «dalle παρθένοι, amiche della νύμφη» (p. 180). Si veda *e.g.* Pind. *P.* 3,17-19 οὐδὲ παμφώνων ἰαχὰν ὑμεναίων, ἄλικες / οἷα παρθένοι φιλέουσιν ἑταῖραι / ἐσπερίαις ὑποκουρίζεσθ' αἰοδαῖς, Eur. *Phaeth.* 227-244, un imeneo intonato da un Coro di παρθένοι ο κόροι (cf. vv. 218 e 245) e *Tr.* 339, dove Cassandra invita, oltre alla madre, le κόροι a partecipare al canto 'nuziale'.

¹³⁴ Il frammento appartenente a un canto nuziale descrive l'arrivo del corteo di Ettore e Andromaca a Troia e, in particolare, ai vv. 24-27, la musica che riempie la città: αὔλος δ' ἄδυ[μ]έλης[] τ' ὀνεμίγνυτο / καὶ ψ[ό]φοις κ[ροτάλ]ων []ως δ' ἄρα παρθένοι / ἄειδον μέλος ἄγγ[]ον, ἵκα]νε δ' ἐς αἶθ[ε]ρα / ἄχω θεσπεσίᾳ γελ[]. Camillo Neri ritiene che la prima lacuna sia integrabile con κίθαρις (sulla base di Alc. fr. 41,5 e forse 38b,3 V.; Lobel 1925 ipotizza μάγαδις ο κιθάρα), mentre la seconda da λιγέ]ως di Lobel (1925) o da λιγύ]ως (che si trova nei fr. 58c,2, 71,7, 101A,2, 103,7).

¹³⁵ In questo caso, però, si tratta di un matrimonio eccezionale, quello tra Peleo e Teti, celebrato dagli dèi sul Pelio, sui monti e lungo la spiaggia. Per il contesto straordinariamente ampio e 'selvaggio', forse, sono nominati ben tre strumenti e, soprattutto, la κιθάρα, adatta all'esecuzione all'aperto. Panagl (1971, 209s.) osserva l'appartenenza degli strumenti rispettivamente all'ambito dionisiaco-orgiastico, a quello apollineo-solenne e a quello bucolico.

¹³⁶ Euripide usa di frequente espressioni che indicano in particolare il movimento del piede nella danza, e le occorrenze appartengono ai drammi dell'ultima produzione: vd. πόδα καθίστημι (*Phaeth.* 271, *Ba.* 184), κρούω π. (*El.* 180), π. πάλλω (*Tr.* 325), π. πέμπω (*IT* 130s.), πάλιν ὑποστρέψας πόδα / χωρεῖ δρομαίαν (fr. 495,3s. K.), ἀέριος κρότος ποδῶν (*Tr.* 546), ποδῶν φέρω βάσιν (*Tr.* 333s.), ποδὸς ὀρχεχοῦρου πλαγαὶ εὐκόμποι (*Tr.* 170-172), ποδῶν κτύπος (*IA* 438), κοῦφον αἶρω βῆμα (*Tr.* 342). In *El.* 561 e *Or.* 632 compare l'espressione κυκλεῖν πόδα, ma non in contesto orchestico. Cf. Ar. V. 1523 ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε (per l'imitazione di un passo di danza tragico), Av. 1378 τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς; (a Cinesia), *Th.* 659 χορὴ κοῦφον ἐξορμαῖν πόδα (paratragico e autoreferenziale in contesto orchestico) e *Ra.* 478 ἐγὼ δρομαῖον ὀρμήσω πόδα (paratragico; Dover 1993, 254 cf. Eur. fr. 495,3s. K.).

¹³⁷ In *HF* 687-90 (παῖνα μὲν Δηλιάδες / <ναῶν) ὕμνοῦς' ἀμφὶ πύλας / τὸν Λατοῦς εὐπαιδα γόνον, / εἰλίσσουσαι καλλίχοροι) l'acc. γόνον può essere considerato *apo koinou*, ma Bond (1981, 245) preferisce considerarlo come acc. retto da εἰλίσσω. Anche il verbo χορεύω prevede un uso simile con l'acc. (vd. *e.g.* Pind. *I.* 1,7 Φοῖβον χ., Soph. *Ant.* 1152 χ. Ἰακχον, Eur. *IA* 1057 γάμους χ., Ar. *Ra.* 356

senso assoluto (cf. *Ph.* 234s. e Mastronarde 1994, *ad l.*), anche al medio-passivo (cf. *El.* 437, per la danza del delfino, *IA* 1055 e *Ba.* 569s.)¹³⁸. Come si è detto sopra, Aristofane sceglie il verbo εἰλίσσω nella parodia dei canti euripidei in *Ra.* 1314 e 1348 per parodiare non solo il virtuosismo dei superallungamenti¹³⁹ e/o della pluralità di note sulla stessa sillaba, ma verosimilmente anche per l'uso massiccio del termine e, soprattutto, per l'uso in riferimento alla danza¹⁴⁰. Dato che le occorrenze euripidee del termine in ambito orchestico (vd. *supra*) sono, eccetto *Tr.* 2s., in sezioni liriche e sempre in casi di autoreferenzialità monodica/corale o di «choral projection»¹⁴¹, si può ipotizzare che la danza stessa eseguita in scena fosse una danza corale circolare e/o prevedesse volteggiamenti, giri. Naerabout (1997, 281 n. 652), d'accordo con Calame (1977, I 78s. = 2001, 35s.), sostiene che εἰλίσσω indica 'circolarità', «not whirling the feet, but encircling on foot» (cf. Bond 1981, 245: «'encircle' or rather 'whirl round'»), mentre a p. 282 n. 653 osserva che la radice di δινέω e δινεύω indica «circular movement around a fixed point describing a circuit of any size, down to turning on the spot»¹⁴² e aggiunge che nella danza «an axial rotation and circuiting might of course be combined»¹⁴³. Quindi lo studioso sembra ritenere che, ove accompagnato dall'acc. πόδα, valga «danzare circolarmente sui piedi». Tra gli ess. euripidei vi sono molti casi dove la presenza di termini 'spia' di una formazione corale circolare (χορός, κύκλος/κύκλιος o ἄμφι + acc.) e/o la tradizione di un particolare gruppo mitico (Nereidi, Deliadi) portano a immaginare proprio una danza in cerchio (vd. *El.* 178-180,

ὄργια Μουσῶν χ. e cf. Kühner-Gerth I 299s.). Cf. anche *Tr.* 2s. ἐνθα Νηρηΐδων χοροὶ / κάλλιστον ἵχνης ἐξελίσσουσιν ποδός, dove è usato il composto in ἐξ- in riferimento al passo di danza, e *Or.* 171, dove Elettra ordina al Coro di volgere via il proprio piede e usa l'espressione ἀνὰ πόδα σὸν εἰλίξεις, sebbene non si tratti di un passo di danza.

¹³⁸ In *IA* 1055 il verbo è accompagnato dall'acc. avverbiale κύκλια (cf. Stockert 1992, 504). Cf. anche l'uso dell'aggettivo εἰλικτός in riferimento al piede in *El.* 178-80 οὐδ' ἰστᾶσα χοροῦς / Ἀργείαις ἄμα νύμφαις / εἰλικτὸν κρούσω πόδ' ἐμόν e l'originale e ridondante espressione di *Ph.* 312-17 πῶς ἅπαντα / καὶ χερσὶ καὶ λόγοισι / πολυέλικτον ἄδονάν / ἐκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο / περιχορεύουσα τέρψιν παλαιᾶν λάβω / χαρμονᾶν;

¹³⁹ Cf. Pretagostini 1989, 115-117 e 119s., De Poli 2006.

¹⁴⁰ Prima di Euripide il verbo è usato in riferimento alla danza in Pindaro, al medio-passivo: *O.* 4,1-3 Ζεῦ τεαὶ γὰρ ὦραι / ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος ἀοιδᾶς ἐλισσόμεναί μ' ἔπεψαν / ὑψηλοτάτων μάρτυρ' ἀέθλων.

¹⁴¹ Nel caso di *IA* 1480s. si tratta di un'indicazione di *performance* da parte di Ifigenia al Coro; si può supporre che il movimento poi eseguito dai Coreuti durante il canto corrispondesse alla richiesta della protagonista.

¹⁴² Questo pare probabile: cf. anche Roos (1951, 98 n. 3), che però sostiene sia difficile distinguere con precisione lo στρόβιλος e il δῖνος, entrambi movimenti rotatori. Csapo (1999/2000, 422) pensa invece che sia ἐλίσσειν sia δινεῖν/δινεύειν siano «*voces propriae* for circular dance».

¹⁴³ Cf. la danza in *Ar. V.* 1487-1537, descritta accuratamente e rappresentata graficamente da Roos (1951, 94-106), in cui si può riconoscere, oltre ad altri gesti, un moto in cerchio (παρβαίνειν κύκλω) associato a movimenti vorticosi (στρόβιλος) e piroette (βέμβιξ).

HF 687-690, Tr. 2s., Ph. 234-236, IA 1055-1057 e 1480s.); in altri, invece, sembra più logico ipotizzare semplici volteggi (vd. Tr. 332-334, Ph. 312-317, in entrambi i casi una monodia). Nel caso dell'*Ifigenia Taurica* si può pensare, allora, a un'espressione come 'volteggiare sui piedi nei tiasi', con θιάσους come accusativo retto dal verbo e πόδα come accusativo avverbiale, a definire una danza corale circolare. Pare affine all'espressione dell'*Ifigenia Taurica* il caso di Ba. 557 θυρσοφορεῖς θιάσους, dove non è presente un doppio accusativo ma il verbo è composto in θυρσο- e regge θιάσους (cf. Dodds 1960, 146: «obj. of the transitive action implied though not expressed in θυρσοφορεῖς, as equivalent to 'lead with the thyrsus'. Cf. δορυφορεῖν τινα, to 'spear-carry' a person, i.e. guard him, and χειροτονεῖν τινα, 'to hand-stretch' a person, i.e. elect him by show of hands»)¹⁴⁴. Un'ulteriore conferma per questa costruzione si trova verosimilmente nel commediografo Strattide (fr. 71 K.-A.) che, attraverso una scena tratta dal mondo animale¹⁴⁵, sembra parodiare non solo il lessico e lo stile dell'ultima produzione euripidea, ma anche le 'tortuose' novità musicali che il drammaturgo aveva adottato (vd. Borthwick 1968, 72 e da ultimo Orth 2009, 268-272) e la sua predilezione per l'uso del verbo εἰλίσσω in descrizioni autoreferenziali della danza¹⁴⁶: προσκοουρίδες, αἱ καταφύλλους / ἀνὰ κήπους πεντήκοντα ποδῶν / ἔχνεσι βαίνετ', ἐφαπτόμεναι / ποδοῖν σατυριδίων μακροκέρκων, / χορούς ἐλίσσουσαι παρ' ὠκίμων / πέταλα καὶ θριδακινίδων / εὐόσμων τε σελίνων. Qui il verbo è costruito con l'acc. χορούς, un'espressione non attestata altrove, ma che sembra poter costituire una forte prova a sostegno dell'ipotesi del costrutto εἰλίσσειν θιάσους in IT 1145. Da numerose fonti sulla danza imenaica – quella, appunto, descritta dal Coro nello stasimo dell'*Ifigenia* – si può dedurre che fosse eseguita prevalentemente in formazione circolare, ed Euripide stesso lo testimonia in altri passi: si vedano Il. XVIII

¹⁴⁴ Fabrini (1980, 123), riprendendo un'esegesi di Seidler, pensa che εἰλίσσω regga sì l'acc. θιάσους, ma che πόδα (unito al gen. φίλας ματρός) sia retto da παρὰ, nel senso di: «danzando (conducendo) i tiasi delle mie compagne sotto la guida della cara madre».

¹⁴⁵ Si veda la scelta dei ragni in Ar. Ra. 1313, che prende di mira la realtà umile introdotta da Euripide nella sua opera, e le metafore 'naturali' usate per criticare le innovazioni musicali del V sec., e.g. in Pherecr. fr. 155,23 K.-A. (ἐκτραπέλους μυρμηγκιάς), 155,27s. K.-A. (ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὄλην / καμπῶν με κατεμέστωσε) e Ar. Thesm. 100 (μύρμηκος ἀτραπούς).

¹⁴⁶ Sembra importante, infatti, porre l'accento sul grande numero di esempi euripidei in cui il verbo è applicato alla danza (11), piuttosto che semplicemente – come fa per esempio Borthwick (1968, 72 n. 2) – sulla seppur vera preferenza di Euripide per il verbo (usato fin dai poemi omerici) rispetto agli altri drammaturghi. Giustamente Fiorentini (2008, 288) ipotizza un caso di autoreferenzialità corale (si veda al v. 4 il duale ποδοῖν che richiama probabilmente le gambe dei Coreuti) e l'esecuzione in scena, in corrispondenza di questa sezione, di una danza ciclica (si noti anche il numero di cinquanta passi, che richiama il numero dei membri del κύκλιος χορός ed è usato da Euripide per il Coro circolare delle Nereidi in Andr. 1267, IT 274 e 427, Ion 1081 e IA 1056).

494 (ἐδίνεον), *Od.* IV 19 (ἐδίνεον), *Eur. Tr.* 332s. (πόδα σὸν ἔλισσε), *IA* 1055 (εἰλίσσόμεναι κύκλια), *Phaeth.* 247 (κάγκυκλώσασθαι)¹⁴⁷, *Ap. Rh.* IV 1198 (ἐλίσσόμεναι περὶ κύκλον), *Nonn. D.* V 111 (ποδὸς ἵχνος ἔλισσεν, ἐπ' εὐκύκλω δὲ χορείῃ), gli esempi iconografici in Delavaud-Roux (1994, 93-99 figg. 31, 32 e soprattutto 35) e cf. Lyghounis 1991, 180.

L'ipotesi che in scena il Coro di schiave greche, che descrive nel proprio canto danze circolari imenaiche a cui vorrebbe prendere parte, esegua una *performance* simile¹⁴⁸ pare rafforzata dalla presenza nello stasimo dei movimenti circolari dell'acqua del lago di Delo (e forse allusivamente dei cigni canori e del Coro in onore di Artemide Lochia) ai vv. 1103-1105 (con l'uso del verbo εἰλίσσω) e del carro del sole ai vv. 1138s. (il cui movimento è descritto altrove in Euripide come circolare: cf. *Eur. Ion* 41 ἰππεύοντος ἡλίου κύκλω, *Ph.* 3 ἥλιε, θοαῖς ἵπποισιν εἰλίσσων φλόγα, 543s. νυκτός τ' ἀφεγγές βλέφαρον ἡλίου τε φῶς / ἵσον βαδίζει τὸν ἐνιαύσιον κύκλον e cf. *supra* p. 123 su *IT* 192-194)¹⁴⁹, il cui tragitto il Coro dichiara di voler percorrere. La danza può essere rapida, movimentata, vivace, dato il carattere gioioso della coreutica nuziale (cf. *Tr.* 308-341, sebbene Cassandra intoni un 'folle' imeneo, e gli ampi passi delle *parthenoi* in Delavaud-Roux 1994, 93-99 figg. 31, 32, 35) e le immagini di rapido movimento presenti nella seconda coppia strofica del canto (la nave ὠκύπομπος, il rapido battito delle ali del Coro-uccello fino in Grecia)¹⁵⁰.

¹⁴⁷ L'esempio non è citato da Lyghounis (1991, 180), ma pare evidente la descrizione di movimenti circolari: Diggle (1970, 160s.) interpreta l'espressione κάγκυκλώσασθαι δόμοις / σεμνοῖσιν ὕμεναίοισιν nel senso di «go (dance) round in a circle in».

¹⁴⁸ Come osserva Henrichs (1996, 53), «from the perspective of an Athenian audience watching the performance of tragic or comic choruses, any reference to dancing on the part of such a chorus must have been seen as a mirror image of the dancing in the orchestra [...]. Conversely, by locating their choral dancing in the larger context of extradramatic *khoreía* performed by the city on other ritual occasions, this chorus can validate their own performance in the here and now of the City Dionysia». Csapo (1999/2000, 419) osserva: «given what we know of the mimetic qualities of New Musical performance, it is likely that Euripides' choruses wheeled about in imitation of their projected choruses».

¹⁴⁹ Il verbo ἐλίσσω è applicato frequentemente anche ai movimenti di altri elementi naturali quali gorghi dei fiumi (e.g. *Hes. Th.* 791), onde del mare (e.g. *Pind. N.* 6,55), corrente dell'oceano (e.g. [*Aesch.*] *Pr.* 138), turbini del vento (e.g. *Eur. IA* 1324). Il termine ἔλιξ, inoltre, indica i tralci di vite e d'edera (e.g. *Eur. Hel.* 1331), ed ἐλικτός è usato per descrivere il serpente (e.g. *Soph. Tr.* 12) e l'edera (e.g. *Eur. Ph.* 652). Si noti che in *Eur. El.* 465-468, nella descrizione dello scudo di Achille, il sole dai cavalli alati è accostato ai Cori di stelle: κύκλος ἀλίοιο / ἵπποις ἄμ περροέσσαις / ἄστρον τ' αἰθέριοι χοροί, / Πλειάδες Ὑάδες.

¹⁵⁰ Kyriakou (2006, 369) pensa che, poiché in Euripide il termine θίασος è usato in ambito bacchico, qui si riferisca a «the vibrancy of those dances and the atmosphere of revelry in the celebrations». Se la studiosa ha ragione, si può ipotizzare che, in virtù del contesto dionisiaco delle rappresentazioni tragiche e del lessico agonale presente nel passo, la presenza di θίασος sia una spia di metateatralità. Si vedano l'autoreferenziale *Soph. Tr.* 220s. ὁ κισσὸς ἄρτι βακχίαν / ὑποστρέφων ἄμιλλαν (su cui cf. Henrichs 1994/1995, 81s.) e *schol. Ar. Nu.* 311b οἱ διονυσιακοὶ ἀγῶνες, ἐν οἷς αἱ ἄμιλλαι τῶν χορῶν. Su autoreferenzialità e metateatralità vd. Henrichs 1994/1995, 58.

Anche i termini ὅμιλλα ed ἔρις, dal chiaro valore agonistico, portano a ipotizzare un riferimento a se stesso da parte del Coro che danza in scena negli agoni tragici. Indicano una ‘contesa’, una ‘gara’ (cf. LSJ⁹ 83 s.v. ὅμιλλα: «contest for superiority, conflict»; e 689 s.v. ἔρις: «strife, quarrel, contention»; Campagner 2001, 70s. e 149s.) e sono applicati come vocaboli tecnici a molteplici specialità, il primo a partire dal VI sec., il secondo già nei poemi omerici. È interessante l’uso autoreferenziale che Euripide fa del verbo ὁμιλλάομαι in ambito musicale e metateatrale in *Hel.* 165 ποῖον ὁμιλλαθῶ γόον (cf. *supra* cap. I p. 56)¹⁵¹. Altrove il termine ὅμιλλα è applicato in particolare all’ambito corale in *Soph. Tr.* 220s. ὁ κισσὸς ἄρτι βακχίαν / ὑποστρέφων ὅμιλλαν¹⁵², *Philod. Scarph. Pae. Dion.* 133s. Pow. χορῶν τε πο[λ-/λῶν] κυκλίαν ὅμιλλαν, *Plat. Leg.* 834e, dove si parla di ὅμιλλαι χορῶν, *Xen. Mem.* III 3,12 χορὸς ... τούτῳ (scil. τῷ χορῷ) ἐφ’ ὅμιλλος γίγνεται¹⁵³. Il termine ἔρις in Euripide compare con un uso simile, ma in riferimento alla contesa tra poeti, in *Andr.* 476s. (τεκόντοιν θ’ ὕμνον ἐργάταιν δυοῖν / ἔριν Μοῦσαι φιλοῦσι κραίνειν)¹⁵⁴; in *IA* 1308 il vocabolo è usato in particolare per la bellezza, sebbene non di Cori femminili, ma delle dee giudicate da Paride (ἔ. καλλονᾶς: cf. anche v. 183 ἔ. μορφᾶς). La competizione in bellezza, grazia ed eleganza, come è noto, è tipica dei Cori femminili, ma Euripide, scegliendo il termine χάριτες come elemento di contesa tra i Cori, potrebbe richiamare in particolare la componente musicale e orchestica (cf. Mastronarde 1994, 379 su *Ph.* 788). Lo studioso americano cita alcuni esempi in cui il termine ricorre chiaramente a indicare i «musical splendours» (*ibid.*) o gli ‘omaggi in forma di canto e danza’: oltre al passo commentato *Ph.* 788 μούσαν ἐν ᾧ χάριτες χοροποιοί¹⁵⁵, si vedano i casi, citati dallo studioso americano, di *Pind. O.* 13,18s. ταῖ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανε / σὺν βοηλάτῃ χάριτες διθυράμβῳ; *I.* 3,7s. εὐκλέων δ’

¹⁵¹ In generale sull’autoreferenzialità attraverso il lessico agonale nell’*Elena* si veda Downing 1990.

¹⁵² È assai interessante in quanto si tratta di un caso di autoreferenzialità corale. Cf. Rodighiero (2008, 297) che osserva: «il coro sofocleo [...] adotta qui un atteggiamento ‘bacchico’ e percepisce come una competizione sotto l’egida di Dioniso la propria danza (probabilmente circolare)».

¹⁵³ Cf. anche *Pind. I.* 7, 49-51 ὅμι δ’, ὃ χρυσέα κόμα θάλλων, πόρε, Λοξία, / τεᾶσιν ὁμίλλαισιν / εὐανθέα καὶ Πυθόϊ στέφανον, dove il termine ὅμιλλαι sembra riferirsi da un lato alla vittoria di Strepisade a Pito con il coinvolgimento anche di Pindaro e di tutti i Tebani (cf. Privitera 1998, 225), dall’altro, in maniera autoreferenziale, al Coro che sta eseguendo la propria *performance* in contesto agonale.

¹⁵⁴ In [Eur.] *Rh.* 917 si definisce la sfida di Tamiri con le Muse Μουσῶν ἔ. e al v. 923 μεγίστην ... ἔριν μελωδίας. Cf. similmente *Hdt.* VI 129,2 che parla di ἔριν ἔχειν ἀμφὶ μουσικῇ a proposito degli agoni di musica e danza indetti da Clistene di Sicione per scegliere tra i pretendenti della figlia.

¹⁵⁵ Mastronarde (*l.c.*) ritiene che per la presenza di ἐν ᾧ le χάριτες non siano le divinità (*contra* Diggle 1994a, che stampa con la maiuscola), e che l’epiteto valga «‘that is accompanied by dancing’, ‘that is the occasion for dancing’», come in *Hec.* 916s.

ἔργων ἄποινα χροὴ μὲν ὑμνῆσαι τὸν ἐσλόν, / χροὴ δὲ κωμάζοντ' ἀγαναῖς
 χαρίτεσσιν βαστάσαι, Eur. *Heracl.* 378-380 μή μοι δορὶ συνταρά-/ξης τὰν εὔ
 χαρίτων ἔχου-/σαν πόλιν, Dionys. fr. 1,1-3 W.² δέχου τήνδε προπινομένην τὴν ἀπ'
 ἐμοῦ ποίησιν· ἐγὼ δ' ἐπιδέξια πέμπω / σοὶ πρῶτω, Χαρίτων ἐγκεράσας χάριτας
 e Ion AP VII 43,3s. σοὶ κλέος ἄφθιτον ἔσται / ἴσον Ὀμηρεΐαις ἀενάοις χάρισιν, a
 cui si possono aggiungere anche Pind. *I.* 1,6 ἀμφοτεροῶν τοὶ χαρίτων σὺν θεοῖς
 ζεύξω τέλος (cioè un'ode per Delo e una per Tebe) e forse Eur. *Ph.* 1757 (cf. *supra*
 cap. I p. 81). Sebbene il contesto dell'*Ifigenia* non sia chiaramente connotato come in
 tali esempi, il termine *χάριτες* usato dal Coro nella descrizione delle auspiccate danze
 imenaiche potrebbe alludere all'elemento orchestico-musicale. Non pare dunque
 inverosimile, proprio per la presenza dei termini *χοροί*, *πόδ'* *εἰλίσσω*, *θίασοι*, *ἄμιλλα*
χαρίτων ed *ἔρις*, un'autorappresentazione metateatrale che richiami non solo i
 movimenti eseguiti in scena, ma anche la componente agonale del *festival* teatrale da
 parte del Coro che rimpiange le danze nuziali di un tempo.

Il secondo stasimo dell'*Ifigenia Taurica*, dunque, risulta mimetico perché ricco
 di un *imagery* teso a far risaltare suoni e movimenti – specie di origine naturale – che
 rispecchiano quelli del Coro, e insieme di casi di autoreferenzialità. In apertura il Coro
 paragona esplicitamente il proprio canto di prigioniera esiliate al canto lamentoso
 dell'alcione e contemporaneamente applica a se stesso l'immagine delle ali (si definisce
ἄπτερος ὄρνις). Subito dopo è un altro uccello a richiamare canto e movimento del
 Coro, il cigno servo delle Muse, che canta presso il lago delio dal moto circolare. Le
 donne, infatti, desiderano partecipare sull'isola ai riti di Artemide Lochia, e alludono,
 così, a un'altra celebre *choreia* circolare, quella del Coro delle Deliadi. La str. β, poi, è
 dominata da un *imagery* marittimo che, nel descrivere il viaggio di Ifigenia in patria
 come una 'processione musicale' il cui accompagnamento è insieme divino e naturale,
 pare rispecchiare la *mousike* eseguita in scena: Pan dà il ritmo ai remi che, colpendo
 fragorosi la superficie del mare (ῥόθιοι), richiamano il ritmico battito dei piedi dei
 coreuti, Apollo canta accompagnato dalla lira e la nave si muove rapidamente con le
 vele tese dal vento. Il viaggio è, quindi, uno 'specchio' di tutti gli elementi della
performance (e, a sua volta, la *performance* è illustrativa rispetto all'*imagery*): rapida
 danza ritmata (e, forse, movimento delle braccia), accompagnamento strumentale e
 canto. Nel caso dello stasimo dell'*Ifigenia* sembra che non si possa applicare la stessa
 definizione (desunta da Calame 2004, 159s.) di esecuzione mimetica di tipo

‘interpretativo’ – in cui cioè la danza mimata dà forma scenica al contenuto del canto (che manca di preciso lessico corale e musicale) – che Rodighiero (2008, 332) usa per Soph. *Tr.* 497-530. Nell’ode euripidea, infatti, è presente un lessico coreutico-musicale e un’autoreferenzialità corale; sembra dunque più appropriato parlare di una *performance* in cui da un lato la danza e la musica ‘mostrano’ il contenuto del canto, dall’altro l’*imagery* presente nel canto rispecchia e, anzi, arricchisce l’esecuzione della *choreia* in scena. Anche l’ultima strofe si apre all’insegna del rapido movimento che ha come modello la natura: il Coro dichiara di voler percorrere la pista celeste del carro alato del sole, battendo rapidamente le proprie ali (θοάζουσα). Così potrebbe raggiungere la propria dimora in Grecia, ove partecipare alle danze corali imenaiche. Anche da questi versi si può dedurre un movimento di danza circolare, simile al moto del sole e alle danze nuziali. Nella descrizione della *choreia* si può inoltre cogliere un’allusione di tipo autoreferenziale, per la presenza di termini del lessico coreutico e agonale che richiamano il ruolo e la *performance* del Coro in scena. Molti di questi elementi, comuni ai rappresentanti della Nuova Musica (per esempio l’umanizzazione della nave che si trova anche in Timoteo), erano bersagliati dalle parodie comiche: l’invocazione all’alcione (cf. Ar. *Ra.* 1309s.), la predilezione per immagini aeree e ‘volatili’ (cf. Ar. *Nu.* 333-338¹⁵⁶, *Pax* 828-831¹⁵⁷, *Av.* 1372-1410, su cui vd. *supra* p. 119 n. 27), l’uso del verbo εἰλίσσω per i passi di danza (cf. Ar. *Ra.* 1314, 1348 e Stratt. fr. 71,5), le perifrasi con l’acc. πόδα (cf. Ar. *V.* 1523, *Av.* 1379, *Th.* 659 e *Ra.* 478).

Lo stasimo risulta, infine, intessuto di echi a livello di *imagery* e di lessico: il canto si apre con un caso di «self-referentiality» e si chiude con una «choral projection», nella prima strofe si allude alle celebrazioni rituali per Artemide Lochia e nell’ultima si fa riferimento alle feste nuziali, il Coro si paragona all’alcione all’inizio del canto (sebbene sia ἄπτερος) e alla fine auspica di poter raggiungere la Grecia come

¹⁵⁶ Si tratta del celebre passo in cui il Socrate aristofaneo elenca i σοφισταί che sono ‘nutriti’ dalle Nuvole, tra i quali compaiono anche i κυκλίων χορῶν ὁσματοκάμπται. Strepsiade, allora, capisce il perché compongono certi versi e ne cita alcuni (vv. 335-338): ταῦτ’ ἄρ’ ἐποίουν “ὑγρᾶν Νεφέλᾶν στρεπταίγλαν δάιον ὀρμάν”, / “πλοκάμους θ’ ἑκατογκεφάλα Τυφῶ”, “πρημαινούσας τε θυέλλας”, / εἴτ’ “ἄερίας διερχᾶς γαμψούς οἰωνοὺς ἀερονχηεῖς”, / “ὄμβρους θ’ ὑδάτων δροσερᾶν νεφέλᾶν”. Tali espressioni non solo sono caratterizzate da arditi composti, neologismi, insoliti accostamenti e aggettivazioni ridondanti, ma contengono anche immagini di fenomeni atmosferici e uccelli, a mostrare l’insolita predilezione per tali soggetti e per una poesia virtuosistica e pomposa ma inconsistente, vuota. Sulla topica dell’aria in Aristofane si veda Imperio 1998, 96ss.

¹⁵⁷ L’evanescenza e la ricerca di soggetti aerei per i preludi dei nuovi musicisti è parodiata tramite una presentazione dei ditirambografi come uomini incontrati da Trigeo in aria: οὐκ, εἰ μὴ γέ που / ψυχᾶς δὴ ἢ τρεῖς διθυραμβοδιδασκάλων. / {OI.} τί δ’ ἔδρων; {TP.} ξυνελέγοντ’ ἀναβολὰς ποτώμεναι / τὰς ἐνδιακριταυρονηχέτους τινάς.

vero e proprio uccello munito di ali. Si notino, poi, gli echi verbali tra i due canti descritti nella str. α e nella str. β αείδεις ... αείδων, κελαδεῖς ... κέλαδον, tra le due immagini del Coro-uccello ἄπτερος ὄρνις ... πτέρυγας, tra i due movimenti circolari all'inizio e alla fine dello stasimo εἰλίσσουσαν ὕδωρ ... πόδα εἰλίσσουσα, oltre che la connessione tra il movimento della nave e quello del Coro attraverso il parallelismo πόδα ... πόδα¹⁵⁸.

Conclusioni

L'*Ifigenia Taurica* costituisce un esempio di mimetismo orchestico e musicale, fondato su un'*imagery* naturale che, 'facendo musica', contribuisce all'espressività dei movimenti e dei suoni in scena. Ciò risulta ancor più evidente per la presenza di casi di autoreferenzialità e di «choral projection» e, quindi, di lessico coreutico-musicale. Già nella parodo in forma di amebeo, sia Ifigenia, sia il Coro descrivono in termini propriamente musicali i propri movimenti e il proprio canto di lamento, così come i riti e la quotidianità di un tempo: Ifigenia contrappone infatti il canto e la danza per Era e l'attività al telaio sonoro al rito inadatto alla *phorminx* per la barbara Artemide e alle grida delle vittime umane (vv. 221-228). L'uso del verbo μέλπω, appropriato per una *performance* di canto e danza, per il canto rituale ad Argo sembra contrapporsi al canto e alla danza in scena, che sia la protagonista, sia il Coro hanno definito come μολπή (vv. 146 e 184). Il primo stasimo è connotato dall'idea di movimento e di suono in contesto marittimo e il lessico sembra richiamare i movimenti orchestici e la musica in scena. Nella prima strofe si susseguono immagini del flusso dell'acqua, della corrente, anzi esse sono oggetto di una vera e propria invocazione 'sospesa', tipica del nuovo stile: si parla di σύνοδοι marine, dell'οἶδμα su cui corse Io e dei ῥεύματα di Dirce a identificare la patria. Tutto lo stasimo è costellato di echi verbali che pongono in risalto

¹⁵⁸ Suggestiva è anche la conclusione dello stasimo con l'immagine preziosa e felice delle guance delle ragazze incorniciate da veli variopinti e riccioli (vv. 1150-1152), in netto contrasto con le gote solcate dalle lacrime delle donne del Coro condotte in schiavitù ai vv. 1106-1108 (πολλὰ δακρύων λιβάδες, / αὐτὴ παρηίδας εἰς ἡμᾶς / ἔπεσον). Lo stasimo, in generale, è contrassegnato da un passaggio da immagini tristi a immagini felici e benauguranti: da un canto triste e da un tragico viaggio in schiavitù verso un paese barbaro (str. α e ant. α), si passa a un viaggio felice e scortato dagli dèi verso la Grecia e un contesto di gioiose celebrazioni nuziali (str. β e ant. β). Il passaggio è segnalato anche dalle parole del Coro alla fine della prima coppia strofica: vv. 1120-1122 μεταβάλλειν δυσδαίμονια / τὸ δὲ μετ' εὐτυχίαν κακοῦ/-σθαι θνατοῖς βαρὺς αἰών. Kyriakou (2006, 361) segnala l'esplicita contrapposizione tra il destino del Coro e quello immaginato per la padrona: vv. 1123s. σὲ μὲν ... ἄξει vs vv. 1132s. ἡμὲ δ' ... πλάταις.

l'idea di flusso e di movimento, ma è nelle due strofe centrali – una sezione che presenta numerosi rapporti intertestuali con i *Persiani* di Timoteo di Mileto – che il legame natura-*choreia* si fa però più evidente: lo scroscio dei remi che battono sui lati dell'imbarcazione di Oreste e Pilade richiama il movimento e il battito ritmico dei piedi dei coreuti (si vedano δίχροτος e ῥόθιος al v. 407) e le αὔραι che spingono la nave (v. 410), altrove usate per definire il soffio dell'aulo, sembrano alludere allo strumento a fiato che accompagna il canto e la danza in scena. Nella str. β, poi, la *choreia* delle Nereidi in forma circolare sui flutti (vv. 427-429), insieme alle ripetute immagini della corsa espresse da termini dalla radice δρομ-/δρομ- (vv. 422, 426, 437), al ῥόθιον delle onde (v. 426), al soffio del vento definito da un lessico applicato anche agli auli (vv. 430, 433s.), e al timone che sibila (vv. 431s.), erano verosimilmente rispecchiati nella *performance* teatrale. La nave che corre con il timone che sibila (συρρίζειν) fa da *auletes* rispetto al Coro circolare e dionisiaco delle cinquanta Nereidi, che cantano e volteggiano sui flutti che risuonano del battito dei remi; allo stesso modo l'auleta nell'orchestra doveva collocarsi centralmente e guidare il Coro in formazione circolare (come avveniva per i Cori ciclici): il suo strumento sibila e i rapidi passi del Coro segnano il ritmo con i loro battiti. Alla fine dello stasimo le giovani greche, che nella parodo avevano definito il proprio canto di lamento attraverso il termine ὕμνος e il verbo ὑμνέω, rimpiangono la vita passata in patria identificando la gioia condivisa di un tempo in τεῶπνοὶ ὕμνοι.

Anche il secondo stasimo dell'*Ifigenia* risulta mimetico, in quanto ricco di suoni e movimenti soprattutto di origine naturale, e, insieme, di casi di autoreferenzialità coreutico-musicale. Il Coro, infatti, paragona il proprio canto di lamento a quello dell'alcione e si definisce ἄπτερος ὄρνις. Subito dopo è un altro uccello a richiamare canto e movimento del Coro, il cigno servo delle Muse, che canta presso il lago delio dal moto circolare (vv. 1103s. λίναν θ' εἰλίσσουσαν ὕδωρ / κύκλιον). Le donne, infatti, desiderano partecipare sull'isola ai riti di Artemide Lochia, e alludono, così, a un'altra celebre *choreia* circolare, quella del Coro delle Deliadi. La str. β è dominata da un *imagery* marittimo che, nel descrivere il viaggio di Ifigenia in patria come una 'processione musicale' il cui accompagnamento è insieme divino e naturale, pare rispecchiare la *mousike* eseguita in scena: Pan dà il ritmo ai remi che, colpendo fragorosamente la superficie del mare, richiamano il ritmico battito dei piedi dei coreuti, Apollo canta accompagnato dalla lira e la nave si muove rapidamente con le vele tese

dal vento. Nel viaggio descritto sono rispecchiate, quindi, tutte le componenti della *performance* teatrale: l'aulo che sibila come il κάλαμος di Pan (v. 1125 συρίζειν), il Coro che canta come Apollo fa sulla sua λύρα, i passi risonanti nell'orchestra come i remi sulla superficie marina (v. 1133 ῥοθίοις πλάταις). Nell'ultima strofe prevale l'idea di un rapido movimento circolare. Il Coro, che all'inizio del canto si era paragonato a un uccello, vuole percorrere la pista celeste del carro alato del sole – presente già nella parodo ai vv. 192-194, dove si usa il verbo δινεύω – battendo rapidamente le proprie ali (v. 1142 θοάζουσα), così da giungere finalmente in patria e prendere parte a danze circolari imenaiche (vv. 1143-1152). L'autoreferenzialità (e la metateatralità?) si esprime in termini appartenenti al lessico coreutico e agonale (χοροί, θίασοι, ἄμιλλα, ἔρις, χάριτες) che richiamano il ruolo e la *performance* del Coro nel contesto delle Grandi Dionisie.

È interessante notare che alcune immagini di queste sezioni dell'*Ifigenia*, talvolta presenti anche in altri passi caratterizzati dallo stesso stile mimetico, sono prese di mira dalla satira dei poeti comici come stilemi tipici dei rappresentanti della Nuova Musica. Come si è detto sopra, nella parodia dei canti euripidei in Ar. *Ra.* 1309-1312 sono presenti le alcioni che cantano sui flutti come in *IT* 1089-1093 (vv. 1309-1312 ἀλκύνες, αἱ παρ' ἀενάοις θαλάσσης / κύμασι στωμύλλετε, / τέγγουσαι νοτίοις πτερυῶν / ῥάνισι χροά δροσιζόμεναι); i ragni tessono le trame al telaio dalla spola canora, così come in *IT* 221-224 Ifigenia ricorda la preparazione del peplo per Atena al telaio καλλίφθογγος (vv. 1313-1316 αἶ θ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας / εἰειειειειλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες / ιστότονα πηνίσματα, / κερκίδος ᾠδοῦ μελέτας); sia nei versi appena citati, sia al v. 1349 è usato il verbo εἰλίσσω con un super allungamento della sillaba iniziale che, oltre a imitare il fenomeno dei melismi in Euripide, parodia l'uso frequente del verbo da parte del drammaturgo, specie in ambito orchestico, come in *IT* 1103 per le acque del lago delio e nella descrizione della danza corale in *IT* 1143-1146; il gallo portato al mercato spicca il volo «sulle punte leggerissime delle ali», così come il Coro si paragona a un uccello (senz'ali) in *IT* 1095 e desidera volare via fino alla madrepatria in *IT* 1137-1142 (v. 1352 ὁ δ' ἀνέπτατ' ἀνέπτατ' ἐς αἰθέρα κουφοτάταις πτερύγων ἄκμαϊς); infine si invitano i Cretesi a cingere la casa usando il verbo κυκλώω, così come in *IT* 1104 il lago delio è κύκλιος e le Nereidi al v. 429 danzano ἐγκύκλιοι (vv. 1356-1358 ἀλλ', ὦ Κρηῖτες, ἴδας τέκνα, τὰ τόξα <τε> λα-/βόντες ἐπαμύνατε, τὰ κῶλά τ' ἀμπάλλετε κυ-/κλούμενοι τὴν

οἰκίαν). Si noti che, nel descrivere il volo del gallo, Aristofane usa un lessico tipicamente coreutico e autoreferenziale (κουφοτάταις ... ἀκμαῖς) che richiama evidentemente i casi di «choral projection» del Coro rispetto al volo degli uccelli, come accade nel secondo stasimo dell'*Ifigenia*. In Ar. Av. 1372-1409, in cui il ditirambografo avanguardista Cinesia è presentato come 'alato', si trovano elementi musicali e orchestrici che richiamano la *performance* 'neoditirambica' e lo stile della Nuova Musica, e in alcuni casi sono condivisi dallo stesso Euripide nell'*Ifigenia*: il desiderio di essere usignolo (vv. 1380s.; cf. *IT* 1089-1095, anche se con l'alcione), il volo dell'uccello sul mare e il soffio del vento (vv. 1395-1400; cf. *IT* 430-434, 1138-1142) e l'aspirazione a possedere le ali e volare (vv. 1395s.; cf. ancora *IT* 1138-1142), l'uso frequente di perifrasi contenenti il termine πούς (parodiate anche in Ar. V. 1523, *Thesm.* 121, 659 e *Ra.* 478) e la predilezione per movimenti di danza circolare (v. 1379; cf. *IT* 1143-1146). La predilezione per immagini aeree e 'volatili' da parte dei rappresentanti della Nuova Musica è parodiata anche in Ar. *Nu.* 333-338 e *Pax* 828-831 (vd. *supra* p. 160 nn. 156, 157). L'uso del verbo εἰλίσσω per la danza circolare in Euripide è parodiato anche in Stratt. fr. 71,5 K.-A., dove, in particolare, sembrano prese di mira le «choral projections» delle Nereidi che in numero di cinquanta eseguono il loro *kyklios choros*, dato che si parla di πρᾶσοκουρίδες (v. 1), che nella seconda parte, come osservato da Csapo (2003, 77), richiama le κούραι di Nereo, e di πεντήκοντα ποδῶν ἔχνεσι (vv. 2s.), che risulta appropriato per il Coro ciclico di cinquanta membri e per quello delle cinquanta dee marine (cf. *IT* 427-429). Come si è visto, infine, in *Thesm.* 122 Agatone parla di δινεύματα (cf. p. 112 n. 1) e in *IT* 193 il verbo δινεύω è usato per il movimento rotatorio del sole che forse era mimato nella danza.

Per lo spiccato mimetismo che contraddistingue il primo e il secondo stasimo dell'*Ifigenia*, si può pensare a una *performance* coerente con l'*imagery* del canto, e tale, quindi, da prevedere formazioni di diverso tipo. Recentemente Steiner (2011) ha ipotizzato per il terzo stasimo dell'*Elena* – affine in più punti al lessico e all'immaginario dei cori dell'*Ifigenia* – la compresenza di forme lineari e circolari (cf. già Padel 1974, 238), che, rispecchiate nella *performance*, sembrano richiamare le due 'anime' del ditirambo, quella processionale e quella 'statica' in forma di *kyklios choros* (cf. *supra* p. 140 n. 89), presentate unitariamente da Euripide. La presenza di alcuni Cori 'originari' o archetipici, che costituiscono il paradigma o l'eziologia dell'esecuzione corale nell'orchestra, ha, secondo Steiner, lo scopo di 'arcaizzare', di

legittimare, collocandole all'interno di una tradizione consolidata e condivisa, le innovazioni musicali e coreografiche adottate da Euripide (cf. già Csapo 2008, cit. *supra* p. 136). Ad esempio, nella prima strofe la studiosa individua il movimento lineare dell'imbarcazione di Elena diretta in Grecia e quello circolare dei delfini che la accompagnano; nella prima antistrofe sono invece richiamati i Cori cultuali tradizionali delle Giacinzie e si parla, apparentemente senza distinzione, di χοροί e di κῶμοι. Nella seconda strofe il Coro esprime il desiderio di volare come gru disposte in στολόδες, σύννομοι delle nubi (e disposte sotto le Pleiadi e Orione) e guidate dal sibilo, definito σύριγξ, del più anziano, descrizione che porta Steiner a pensare – anche sulla base del volo di tali uccelli migratori e di un confronto con la cosiddetta ‘danza della gru’ (*geranos*) eseguita a Delo – a una ‘formazione a V’ con l’auleta in testa ai coreuti; nell’ultima antistrofe il movimento lineare in corsa dei Dioscuri a cavallo avviene accanto a quello del Coro circolare degli astri (su cui vd. in generale Csapo 2008).

Per quanto riguarda l'*Ifigenia*, nella prima coppia strofica del primo canto corale sembra prevalere l'idea di linearità, rispecchiata probabilmente in un movimento affine da parte del Coro: è rievocato, infatti – in una ricchezza di riferimenti al movimento, allo spostamento e al flusso marino – il mitico passaggio di Io dall'Europa all'Asia, che è posto a confronto con il viaggio della nave degli stranieri dalla Grecia al paese dei Tauri. Nell'antistrofe, in particolare, la descrizione mimetica del fragore dei remi sui due lati dell'imbarcazione attraverso l'agg. δίκροτος pare richiamare proprio i passi del Coro che avanza linearmente scandendo il ritmo nell'orchestra. Nella seconda coppia strofica prevale, invece, l'idea di circolarità: nella strofe sembra probabile che il Coro si disponesse in forma circolare, come il Coro archetipico dionisiaco delle Nereidi, e che l'auleta si collocasse centralmente suonando lo strumento mimeticamente rispetto al sibilo del timone¹⁵⁹. Il secondo stasimo si apre con la rievocazione di elementi tradizionali di ambito cultuale e di formazioni circolari: le donne, rimpiangendo Delo e i riti locali di Artemide Lochia, e alludendo, così, implicitamente a un'altra celebre *choreia* circolare cultuale, quella del Coro delle Deliadi, rievocano il lago delio dal moto circolare (vd. εἰλίσσω e κύκλιος) su cui canta il cigno, servo delle Muse. La

¹⁵⁹ Relativamente alla corrispondente antistrofe, si potrebbe pensare che una disposizione in forma circolare, con l'auleta posto centralmente, fosse adatta per l'immagine dei vv. 442-445 (ἴν' ἀμφὶ χαί-/ταν δρόσον αἵματηρὰν / ἐλιχθεῖσα λαίμοτόμῳ / δεσποίνης χειρὶ θάνη) e per la menzione conclusiva degli ὕμνοι rimpianti, verosimilmente corali, per la cui *performance* è utile citare Angeli Bernardini (1991, 88): «il coro che eseguiva l'inno agli dei non procedeva in processione, ma si muoveva ritmicamente in uno spazio circoscritto come poteva essere quello intorno all'altare del dio».

seconda strofe, invece, poiché descrive con spiccata mimesi il viaggio di Ifigenia in forma di *pompe* marittima (vd. in particolare ὀκυπόμπος), prevedeva probabilmente una *performance* lineare, processionale, alla cui testa si collocava l'auleta che, come nel caso della danza circolare marina del primo stasimo, avrà partecipato attivamente all'esecuzione della *choreia*, con effetto metateatrale (cf. Barker 2004, 2002, sull'Usignola-auleta negli *Uccelli* di Aristofane, e Steiner 2011, 311 su *Hel.* 1478-1494). In entrambi i casi il suo ruolo preminente, esaltato dalle *performance* e dalle parole dei rappresentanti della Nuova Musica, avversato dai misoneisti e parodiato dai comici (cf. e.g. Wilson 1999), avrà 'celebrato' il virtuosismo sfruttato per gli effetti musicali mimetici e anche la sua rilevanza sul piano ritmico e orchestico. La scelta di Pan che suona la σύριγξ, accanto ad Apollo che canta sulla lira ἐπτάτονος¹⁶⁰, sembra stendere una patina arcaizzante e tradizionale alle novità musicali proposte da Euripide (vd. anche e.g. Eur. *Al.* 568-588 ed *Hel.* 1482s. su cui Steiner 2011, 312). Nell'ultima antistrofe il movimento è quello circolare del percorso del carro alato del Sole (cf. il Sole dai cavalli alati insieme ai Cori archetipici di stelle in *El.* 464-468 e ancora i Cori di stelle in *Hel.* 1489s. e 1498s.), che il Coro-uccello vorrebbe seguire fino a giungere in Grecia, per eseguire proprio danze circolari (vd. εἰλίσσω) tradizionali e imenaiche.

Già in un dramma a datazione alta come l'*Ippolito*, Euripide presenta uno stasimo affine per il mimetismo coreutico-musicale dell'*imagery* naturale, al primo dell'*Elettra*, al primo e al secondo dell'*Ifigenia Taurica* e al terzo dell'*Elena*. Nel secondo stasimo (vv. 732-763), infatti, il Coro esprime il desiderio di divenire un uccello alato (v. 733 πτεροῦσαν ὄρνιν) e di trovarsi «tra le volanti schiere» (vv. 734s. ἐν ποταναῖς / ἀγέλαις), per librarsi sui flutti del mare e sull'acqua dell'Eridanio, definita πορφύρεον ... οἶδμα (vv. 738s.; cf. di nuovo ὁ πορφυρέας ... λίμνας al v. 744)¹⁶¹. Dichiaro poi di voler raggiungere la riva su cui si trovano le Esperidi, definite αἰοιδαί. Ai vv. 752-763 il Coro si rivolge, con un'invocazione sospesa (cf. *supra* p. 129 sul primo stasimo dell'*Ifigenia*), alla nave cretese che un tempo portò Fedra ad Atene e che è descritta mentre vola (cf. v. 760 ἔπτατο) con bianche ali al di sopra dei flutti

¹⁶⁰ Cf. Terp. fr. 4,2 Gostoli ἐπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους, Bacch. fr. 20B,1s. M. ὃ βάρετε, μηκέτι πάσσαλον φυλάσ[σων] / ἐπτάτονον λ[ι]γυρὰν κάππαυε γᾶρυν, Ion fr. 93,3s. Leurini πρὶν μὲν σ' (scil. λύρα) ἐπτάτονον ψάλλον διὰ τέσσαρα πάντες / Ἕλληνες, σπανίαν μοῦσαν ἀειράμενοι, Eur. *Al.* 445-450 πολλά σε μουσοπόλοι / μέλψουσι καθ' ἐπτάτόνον τ' ὀρεῖαν / χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις, / Σπάρτα κυκλὰς ἀνίκα Καρνεῖ-/ου περινίσσεται ὥρα / μηνός, *HF* 680-684 ἔτι τὰν Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀεῖδω / παρὰ τε Βρόμιον οἰνοδόταν / παρὰ τε χέλυος ἐπτατόνου / μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν.

¹⁶¹ Cf. *supra* p. 129 su οἶδμα e per πορφύρεος cf. l'appendice *Il lessico musicale in Euripide*.

risonanti: ὃ λευκόπτερε Κρησία / πορθμῖς, ἃ διὰ πόντιον / κῶμ' ἀλίκτυπον ἄλμας / ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν ὀλβίων ἀπ' οἴκων / κακονυμφοτάταν ὄνασιν¹⁶².

Anche la parodo del *Fetonte* euripideo (vv. 63-101 Diggle) è ricca di simili immagini naturali, che si contraddistinguono per mimetismo sonoro e orchestico, oltre che, come osservato da Csapo (2008, 275), per il tono ambiguo, sinistro di alcuni elementi, che preannuncia la fine tragica del protagonista. La parodo si apre con l'immagine dell'Aurora che cavalca sulla terra, del Coro delle Pleiadi che è fuggito e del canto dell'usignolo dal tono lamentoso. È il momento del risveglio per i pastori, che suonano le σύριγγες mentre conducono le greggi al pascolo; il cigno, intanto, canta presso le correnti dell'Oceano (vv. 77s. παραῖς τ' ἐπ' Ὠκεανοῦ / μελιβόας κύκνος ἄχεϊ); le barche salpano accompagnate dallo scroscio dei remi e dal soffio dei venti mentre i marinai cantano, chiedendo alla brezza di essere loro favorevole (vv. 79-85 ἄκατοι δ' ἀνάγονται ὑπ' εἰρεσίαις / ἀνέμων τ' εὐαέσιν ῥοθίοις, / ἀνὰ δ' ἰστρία γ[αῦται] ἀειράμενοι / ἰαχοῦσιν [Ἔπου] πτόνι' αὔρα] / [ἡμῖν ὑπ'] ἀκύμονι πομπᾷ / σιγώντων ἀνέμων / [ποτὶ τέκνα] τε καὶ φιλίας ἀλόχους)¹⁶³. Il Coro, analogamente a quello dell'*Ifigenia* che alla fine del secondo stasimo rimpiange le danze nuziali, dichiara che intonerà imenei per i padroni, tradizionali e motivo di gioia per le serve (vd. vv. 88-93 κόσμον δ' ὑμεναίων δεσποσύνων / ἐμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ ἔρωσ / ὑμνεῖν· δμωσὶν γὰρ ἀνάκτων / εὐαμερῖαι προσιούσαι / μολπᾷ θάρσος ἄγους' / ἐπιχάρματά τ', v. 97 προσέβαν ὑμέναιον ἀεῖσαι, v. 102 ἴτω τελεία γάμων ἀοιδά)¹⁶⁴.

Interessanti testimonianze della 'mousike della natura' sono anche l'invocazione della terra, della luna e del sole in *Heraclea*. 748-754 (γαῖα καὶ παννύχιος σελά-να καὶ λαμπρόταται θεοῦ / φαεσιμβρότου αὐγαί, / ἀγγελίαν μοι ἐνέγκαι, / ἰαχήσατε δ' οὐρανῷ / καὶ παρὰ θρόνον ἀρχέταν / γλαυκᾶς τ' ἐν Ἀθήνας)¹⁶⁵, seguita, ai vv. 778-783 dello stesso stasimo, da una «choral projection» che riprende

¹⁶² Padel (1974, 228 n. 1) afferma che gli studiosi si sono divisi fra coloro che pensano che le ali siano le vele e coloro che pensano che siano i remi, e osserva: «I would refer to the earliest explicit comparison, *Od.* XI 125, and suggest that the metaphor began as a comparison to oars, but that the possibility of its extension to the sail is often exploited in later, inexplicit, use of the image».

¹⁶³ Per ῥοθίος vd. *supra* p. 132; per il viaggio marittimo come πομπή cf. *supra* sul secondo stasimo dell'*Ifigenia*.

¹⁶⁴ Diggle (1970, 116) ritiene, però, che «this τελεία γάμων ἀοιδά has no connection with the unofficial κόσμον ὑμεναίων δεσποσύνων which the chorus earlier professed itself eager to sing» e che il Coro non stia dichiarando l'intenzione di intonare un inno nuziale, interrotto solo dall'arrivo del messaggero.

¹⁶⁵ Zunz (1955, 116) osserva: «a rich lyrical style is here used to convey a content of high emotional quality».

l'immagine della natura che grida con echi verbali (vv. 781-783 ἀνεμόεντι δ' ἐπ' ὄχθῳ / ὀλολύγματα παννυχίοις ὑπὸ παρ-/θένων ἰαχεῖ ποδῶν κρότοισιν); *Hyps.* 206-215, dove, come osserva Csapo (1999/2000, 419-422), il suono delle onde è rispecchiato in scena da quello dei *krotala* di Ipsipile (vd. v. 194 ἰδοὺ κτύπος ὅδε κορτάλων) e il movimento circolare delle onde, probabilmente, dalla danza del Coro (ἦ τὰν Ἀργὸν τὰν διὰ σοῦ / στόματος αἰὲ κληζομένην / πεντηκόντερον ἄδεις / ... μναμοσύνα δέ σοι / τᾶς ἀγχιάλοιο Λήμνου, / τὰν Αἰγαῖος ἐλί[σ]σων κυμο(κ)τύπος ἄχεῖ;) ¹⁶⁶; similmente, nel secondo stasimo dell'*Elena*, considerato già nel I capitolo, al v. 1305 si descrive il βαρύβρομόν κυμ' ἄλιον su cui si slancia frenetica la *Mater*, e, subito dopo, si dice che risuonano allo stesso modo gli strumenti propri del suo rito (vv. 1308s. κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον / ἰέντα κέλαδον ἀνεβόα), e l'aulo che la dea accoglie, infine, è qualificato dall'agg. βαρύβρομος (vv. 1350s.).

¹⁶⁶ Cf. anche Ipsipile che ai vv. 1601-1603 canta: ἀκτὰς βαρυβρόμους ἰχόμαν / ἐπὶ τ' οἶδμα θαλάσσιον, ὀρνίθων / ἔρημον κοίταγ.

Conclusioni

Nel primo capitolo si è mostrato che in Euripide, rispetto agli altri tragici, si intensificano sensibilmente i casi di metamusicalità in riferimento al dolore e di autoreferenzialità musicale. Tali riflessioni sono caratterizzate da una maggiore complessità, da una portata più generale e da una valenza, oltre che metamusicale, anche metateatrale. Si è potuto tra l'altro individuare, all'interno dell'opera euripidea, lo sviluppo di una riflessione sul ruolo della *mousike* rispetto al dolore: Euripide, parallelamente alla sperimentazione di nuove forme poetico-musicali anche in ambito trenodico (in particolare monodie di lamento), si inserisce nel vivace dibattito dell'epoca sulle forme della musica e sul suo ruolo, e lo fa in merito alla *mousa* del lamento, che, naturalmente, riveste un ruolo centrale nel genere tragico.

Dai drammi a datazione più alta fino alle *Troiane* del 415, Euripide porta avanti una riflessione sul ruolo e sull'efficacia 'terapeutica' della musica rispetto alle sofferenze, riflessione espressa attraverso uno specifico lessico sia musicale sia medico.

Da un lato il *topos* del piacere delle lacrime presente nella letteratura precedente, specialmente drammatica, evolve in una più profonda teorizzazione della *mousa* del lamento (tradizionalmente *non*-musica) come dolce per chi soffre, se non addirittura come curativa rispetto al dolore: è il caso di *Tr.* 105-121, in cui Ecuba trova sollievo alle proprie sofferenze intonando una particolare elegia di lamento accompagnata da una danza *non*-danza ondulatoria, che ricorda il cullare nelle ninne-nanne giudicato terapeutico da Platone (*Leg.* 790c-791a). Dall'altro molti personaggi in lutto mostrano sfiducia nel potere curativo della musica, in particolare del lamento tradizionale¹. Nella *Medea* la Nutrice, che all'inizio è spinta da un irrefrenabile desiderio di intonare un lamento per le sofferenze della padrona (vv. 53-58), protesta per l'inefficacia della musica fino ad allora composta rispetto ai dolori umani e rileva l'esigenza di una sorta di 'musicoterapia' (vv. 190-203); in drammi quali l'*Ecuba* e le *Supplici* il tradizionale lamento rituale non si rivela risolutivo rispetto al dolore, sebbene i *mourners* ne provino un insaziabile desiderio; il dramma della guerra in tutta la sua insensatezza si esprime sulla scena in un disperato dolore e in un infinito e vano protrarsi dei lamenti; talvolta i

¹ La crisi delle forme rituali tradizionali è stata riscontrata anche in altri drammi euripidei: cf. Yunis 1988; Wilson 1999/2000, 439 (in particolare sull'*Eracle*); Stehle 2004.

personaggi, in seguito all'inefficacia del *threnoin*, arrivano a teorizzare la morte come soluzione finale della sofferenza, se non a compiere realmente il suicidio, come nel caso estremo di Evadne (*Supp.* 980-1033).

Nell'ultima produzione euripidea si assiste a un intensificarsi di interrogativi – da parte del personaggio o del Coro che si accinge a intonare un lamento – sulla forma e sulla *performance* del canto. Queste espressioni si contraddistinguono per la presenza di un lessico specificamente poetico-musicale, elemento che contribuisce a connotarle come casi di metamusicalità.

Tali interrogativi sembrano motivati non solo, come è stato rilevato da Fantuzzi (2007, 178s.), dall'anomalia della *mousa* trenodica e quindi dalla difficoltà di cantare la sofferenza, ma anche dalla sperimentazione da parte di Euripide di nuove forme di musica di lamento: sono dunque vere e proprie riflessioni metateatrali. In casi come quello di Antigone che si chiede quale lamento μουσοπόλος possa invocare (*Ph.* 1498-1501) e quale uccello possa esserle συνφδός (vv. 1515-1523), o di Elena che, in maniera originale, chiede una *performance* d'aiuto alle Sirene 'musiciste' (*Hel.* 164-178), è verosimile che il personaggio esprima metapoeticamente le proprie difficoltà nel momento in cui si accinge a eseguire un lamento in forma monodica. Nel primo stasimo dell'*Elena* l'usignolo è invocato da parte del Coro, ma è comunque chiaro che assume il valore metateatrale di accompagnamento auletico, probabilmente virtuosistico. Euripide, richiamando 'polemicamente' l'*imagery* e il lessico di *Ar. Av.* 209ss. e 676ss., sembra presentare, sorprendentemente all'inizio di uno stasimo di lamento, un'orgogliosa rivendicazione della propria abilità. Negli altri drammaturchi l'usignolo o gli uccelli in genere costituiscono figure con cui confrontare o a cui paragonare il proprio canto; in Euripide divengono invece un soggetto a cui chiedere aiuto o accompagnamento per la propria 'nuova' *performance* luttuosa.

Il caso dell'*Ipsipile*, infine, costituisce una ricerca da parte del personaggio non solo di una forma di lamento adeguata ai profondi dolori, ma anche di una musica che sia 'terapeutica'. La protagonista, sola e in esilio a conclusione di una parodo ricca di riferimenti metamusicali – così come Procri, nonostante la tragica morte, ha ricevuto un adeguato lamento – auspica l'arrivo di una musica per le proprie sofferenze: «la musica della cetra insieme a Calliope» (vv. 315-317) richiama quella del maestro di Euneo, Orfeo, musico presentato da Euripide (e non solo) come dotato di poteri psicagogici e 'terapeutici', e di Dioniso Melpomenos, *deus ex machina* che preannuncerà nel finale del dramma il futuro da citaredi degli Euneidi nel suo culto ad Atene. La musica

citarodica legata a queste due divinità era probabilmente di tipo orientale (cf. *Hyps.* 257s., a proposito della melodia asiatica intonata dal ‘musicista-sciamano’ sulla cetra tracia) e, forse, estatico. Euripide, quindi, sembra cercare, attraverso nuove forme musicali che comprendono anche l’esecuzione su un cordofono, un’alternativa al tradizionale *threnos*, che si è rivelato inefficace rispetto alle sofferenze.

Contrariamente alla tesi della scomparsa o della notevole attenuazione della componente dionisiaca nei poeti dell’avanguardia di fine V secolo, si è riscontrato che Euripide, da un lato, usa l’immaginario e il lessico bacchico per la definizione, da parte di personaggi femminili, dei movimenti luttuosi e del canto di lamento (*Hec.* 684-687, *Supp.* 1000-1005, *Ph.* 1489-1493), dall’altro, in parte della sua ultima produzione, connota positivamente la musica ‘estatica’, dionisiaca e sembra proporla come cura contro le sofferenze. La ‘musicoterapia’ su cui il drammaturgo sembra portare avanti una riflessione non si fonda tanto sul potere del *logos*, quanto su quello del suono e del ritmo, componenti fondamentali per indurre la *trance*, o, come la definisce Platone (*Phaedr.* 265a-b), la *μανία* rituale. Parallelamente a una riflessione su Dioniso e sulla sua musica, sembra svilupparsi anche un cambiamento di poetica rispetto ai drammi della prima produzione, e, quindi, oltre a una riflessione metatrenodica, è presente anche una componente metateatrale.

Euripide propone una terapia del dolore di tipo ‘omeopatico’ attraverso la musica dei riti orgiastico-dionisiaci. Nel secondo stasimo dell’*Elena*, infatti, il suono del *τύμπανον* cura e pone fine alle pene della *Meter* in lutto (dei cui *orgia* si narra così, in modo originale, l’*aition*), che ride al suono dello strumento a percussione e a sua volta riceve l’aulo. La potenza dei riti comuni alla dea e a Dioniso è infine celebrata esplicitamente. L’ode è posta a conclusione di una riflessione sulla reazione al dolore, sul lamento e sulla cura delle sofferenze che percorre tutto il dramma di Elena. Come nel caso della parodo e del primo stasimo, in cui Elena e il Coro cercano l’aiuto e l’accompagnamento rispettivamente delle Sirene e del virtuoso usignolo per la difficile *performance* di lamento, non si tratta solo di una riflessione metamusicale, e in particolare metatrenodica, ma anche metateatrale: lo stasimo si contraddistingue, infatti, per lo spiccato mimetismo ed è ricco di lessico sonoro che esprime tanto la frenesia della madre in lutto e della natura che la circonda e ‘partecipa’ al suo dolore, quanto la cura ‘orgiastica’, facendo pensare a una musicoterapia ‘omeopatica’ di tipo bacchico-

entusiastico, testimoniata per l'ambito metroaco da altre fonti dell'epoca²; lo strumento che la *Meter* accoglie, poi, è l'aulo, l'*organon* che accompagna lo stasimo. Il pensiero dello spettatore, che assisteva alla novità mitica introdotta da Euripide in quest'ode, sarà andato non solo all'esperienza dei rituali musicoterapici dell'epoca, come quelli coribantici – verosimilmente al centro di un dibattito tanto religioso, quanto musicale nell'Atene di fine V secolo – ma anche alla musica della tragedia e, soprattutto, di questo stesso stasimo.

Che la riflessione metatrenodica di Euripide assuma contemporaneamente anche un aspetto metateatrale è ancor più evidente in altri due casi. Nell'*Ipsipile* sono portati in scena i κρόταλα tipici dei riti bacchici e presentati dalla protagonista – in associazione al suo canto – come strumento terapeutico (cf. v. 199 θεραπεύματα) in grado di fornire χάρις. Così anche nella parodo ditirambica delle *Baccanti*, dove si esalta il potere di Dioniso e dei suoi riti e si celebrano i suoi εὐρήματα, tra cui il τύμπανον (vv. 120-134), lo strumento, inventato dal dio e dalla *Meter* e associato negli ὄργια all'aulo frigio, è impugnato e suonato fragorosamente in scena dalle baccanti stesse che compongono il Coro, probabilmente in associazione alla melodia suonata dall'auleta.

Nel primo stasimo del dramma postumo Euripide esalta la *dynamis* dei riti e della musica dionisiaca, in grado di rasserenare la vita quotidiana di tutti gli uomini *hosioi* (Ba. 379-385), ma altrove il tragediografo intende mostrare che, rispetto al dolore di chi si è opposto al dio e ha quindi sperimentato il dionisismo 'negativo', non esiste alcuna cura, ma una desolante solitudine, priva di affetti e di consolazione. Nel finale delle *Fenicie* (vv. 1747-1757) Edipo fornisce consigli ad Antigone in lutto rispetto alla cura del dolore, invitandola dapprima a pronunciare tradizionali lamenti e poi, in risposta al suo rifiuto, a recarsi sul Citerone per partecipare a danze rituali bacchiche (evidentemente appropriate in una condizione di estrema sofferenza); Antigone ricorda ancora con piacere la sua esperienza di menade sul Citerone, sebbene mostri sfiducia verso le divinità, constatando che la sua è stata una χάρις ἀχάριτος. Padre e figlia, infine, riescono però a trovare un sostegno nell'affetto che li unisce. Nel finale delle *Baccanti* emerge con evidenza il contrasto tra eccitamento bacchico e dolore (tradizionalmente espresso a questo punto del dramma con il modulo del lamento funebre): la musica dionisiaca potrebbe esprimere ora solo la gioia della vittoria

² Cf. pp. 89s.

sull'ὕβριστίς, ma la vittoria consiste in δόκονα per il resto della casa reale (vv. 1153s., 1160-1162), e il Coro e soprattutto Agave non possono trovare alcun sollievo nel dionisismo. Per il dolore di Agave e di Cadmo non c'è soluzione, né di tipo 'musicoterapico', né di tipo affettivo (Agave resta sola e senza meta). La donna, rea di non aver riconosciuto la *dynamis* divina di Dioniso, è vittima di una sofferenza più drammatica – da parte del dio – di quella di Antigone ed esprime quindi il suo rifiuto totale del menadismo, che non può in alcun modo considerare una χάρις, in quanto nei riti ella si è tragicamente trasformata in assassina del figlio.

Si è potuto dunque verificare che i cosiddetti 'stasimi ditirambici', che dimostrano l'autonoma e originale creatività di Euripide sul piano mitico e poetico-musicale, non sono irrilevanti né rispetto al dramma, né rispetto al dibattito musicale dell'epoca; non hanno perso, inoltre, i legami culturali con Dioniso e non sono neppure meri canti 'di evasione'. Nell'*Elena* le prime tre parti meliche sono dominate e accomunate dal tema del dolore e della possibile 'reazione musicale' ad esso, anche con riflessi metateatrali; il secondo stasimo culmina con la celebrazione del potere curativo della musica orgiastica propria della *Meter* e di Dioniso. Nel corso delle *Baccanti*, e in particolare nelle sezioni corali, si assiste all'evoluzione di una riflessione sul potere dei riti bacchici e sulla musica che è loro propria, anche in questo caso con uno stretto legame rispetto allo svolgimento degli eventi in scena e con effetti metateatrali.

Nel secondo capitolo, dedicato alla spiccata mimesi che caratterizza la *choreia* attraverso l'uso di un immaginario naturale, si è cercato di dimostrare che i cosiddetti 'stasimi ditirambici' individuati nell'*Ifigenia Taurica*, oltre ad arricchire la *performance*, che si dimostra particolarmente spettacolare, veicolano in maniera mimetica, con una carica espressiva e virtuosistica sul piano della lingua e delle immagini (adeguata alla musica che doveva accompagnare queste odi), le emozioni del Coro ed evidenziano il dramma delle giovani greche in esilio, private delle gioie di un tempo.

La centralità dell'elemento naturale, specie marittimo e aereo, emerge nei primi due stasimi, contribuendo, con il suo carattere mimetico sul piano coreografico e acustico, ad arricchire e a esaltare la *choreia* eseguita in scena, in associazione a un *imagery* specificamente musicale (autoreferenziale) che compare già nella parodo. Già nel canto d'ingresso, infatti, il Coro e la protagonista fanno riferimento ai propri movimenti e soprattutto al proprio canto, attraverso elaborate espressioni e raffinati

richeggiamenti interni, ponendo l'accento sulla contrapposizione tra la *molpe* rituale di un tempo e quella attuale, luttuosa. Tale contrapposizione è ripresentata dal Coro nei due successivi stasimi.

I primi due canti corali dell'*Ifigenia* costituiscono esempi di mimetismo orchestico e musicale, fondato su un *imagery* naturale che, con i propri movimenti e suoni, contribuisce all'espressività della danza e della musica in scena. Ciò risulta ancor più evidente per la presenza di casi di autoreferenzialità diretta e indiretta, e, quindi, di uno specifico lessico coreutico-musicale. Il primo stasimo è connotato dall'idea di movimento e di suono in un contesto marittimo, e il lessico, applicato altrove alla danza e alla musica, sembra richiamare i movimenti orchestici e la musica in scena. Nella prima strofe si susseguono immagini del flusso dell'acqua, della corrente, anzi esse sono oggetto di una vera e propria invocazione 'sospesa', tipica del nuovo stile. Tutto lo stasimo è costellato di echi verbali che pongono in risalto l'idea di flusso e di movimento, ma è nelle due strofe centrali – una sezione caratterizzata da una *lexis* originale ed espressiva, che presenta numerosi rapporti intertestuali con i *Persiani* di Timoteo di Mileto – che il legame natura-*choreia* si fa più evidente: lo scroscio dei remi che battono sui lati dell'imbarcazione di Oreste e Pilade (v. 407) richiama il movimento e il battito ritmico dei piedi dei coreuti e le ἄρραι che spingono la nave (v. 410), altrove usate per definire il soffio dell'aulo, sembrano alludere allo strumento a fiato che accompagna il canto e la danza in scena. Nella seconda strofe, poi, la *choreia* circolare delle cinquanta Nereidi sui flutti (vv. 427-429), insieme alle ripetute immagini della corsa espresse dalla ripetizione della radice δρομ-/δρομ- (vv. 422, 426, 437), al fragore delle onde (v. 426), al soffio del vento definito da un lessico applicato anche agli auli (vv. 430, 433s.), e al timone che sibila (vv. 431s.), erano verosimilmente rispecchiati nella *performance* teatrale. La nave che corre con il timone che sibila (συσφίξειν) fa da *auletes* rispetto al Coro circolare e dionisiaco delle dee marine, che cantano e volteggiano sui sonori flutti colpiti dal battito dei remi; similmente l'auleta nell'orchestra si sarà posto centralmente così da guidare il Coro che avrà assunto una formazione circolare (come avveniva per i *kykloi choroi*): il suo strumento sibila e i rapidi passi del Coro scandiscono il ritmo. Alla fine dello stasimo le giovani greche, che già nella parodo avevano definito il proprio canto di lamento attraverso il termine ὕμνος e il verbo ὑμνέω, rimpiangono la vita passata in patria, identificando la gioia condivisa di un tempo in τεῦπνοὶ ὕμνοι (vv. 447-455).

Anche il secondo stasimo del dramma risulta mimetico, in quanto ricco di suoni e movimenti soprattutto di origine naturale e, insieme, di elementi coreutico-musicali autoreferenziali. Il Coro, infatti, paragona il proprio canto di lamento all'ἔλεγος dell'alcione e si definisce ὄπτερος ὄρνις. Subito dopo è un altro uccello a richiamare canto e movimento del Coro, il cigno servo delle Muse, che canta presso il lago delio, il cui moto circolare è definito dal *Lieblingswort* euripideo per la danza εἰλίσσειν (vv. 1103s.). Le donne, infatti, desiderano partecipare sull'isola ai riti di Artemide Lochia, e alludono, così, a un'altra celebre *choreia* circolare, quella del Coro delle Deliadi. La seconda strofe è dominata da un *imagery* marittimo che, nel descrivere il viaggio di Ifigenia in patria come una 'processione musicale' il cui accompagnamento è insieme divino e naturale, pare rispecchiare la *mousike* eseguita in scena: Pan, suonando la *syrix*, dà il ritmo ai remi che, colpendo fragorosamente la superficie del mare, richiamano il ritmico battito dei piedi dei coreuti, Apollo canta accompagnato dalla lira, e la nave si muove rapidamente con le vele tese dal vento. Nel viaggio descritto sono rispecchiate, quindi, tutte le componenti della *performance* teatrale: l'aulo che sibila come il κάλαμος di Pan (v. 1125 συρίζειν), il Coro che canta come Apollo fa sulla sua λύρα, i passi risuonanti nell'orchestra come i remi sulla superficie marina (v. 1133 ῥοθίοις πλάταις). Nell'antistrofe prevale l'idea di un rapido movimento circolare. Il Coro vuole percorrere la pista celeste del carro alato del sole – il cui movimento era definito già nella parodo dal verbo coreutico δινεύειν (vv. 192-194) – battendo rapidamente le proprie ali (v. 1142 θοάζουσα), così da giungere finalmente in patria e prendere parte a danze circolari imenaiche (vv. 1143-1152). La presenza di termini appartenenti al lessico coreutico e agonale (χοροί, θίασοι, ἄμιλλα, ἔρις, χάριτες) porta a ipotizzare che questa sezione, oltre a connotarsi come autoreferenziale, costituisca anche un caso di metateatralità, richiamando il ruolo e la *performance* del Coro nel contesto delle Grandi Dionisie.

È interessante notare che alcune immagini di queste sezioni dell'*Ifigenia*, talvolta presenti anche in altri passi caratterizzati dallo stesso stile mimetico, sono prese di mira dalla satira dei poeti comici come stilemi tipici dei rappresentanti della Nuova Musica. È il caso del *pastiche* della lirica euripidea che si trova in Ar. *Ra.* 1309-1312; della parodia dell'‘alato’ Cinesia in Ar. *Av.* 1372-1409, in cui gli elementi musicali e orchestrici, individuati come tipici della *performance* ‘neoditirambica’ e della Nuova Musica, in alcuni casi sono condivisi dallo stesso Euripide nell'*Ifigenia*; di Ar. *Nu.* 333-

338 e *Pax* 828-831, dove è parodiata la predilezione per immagini aeree e ‘volatili’ da parte dei rappresentanti della Nuova Musica. L’uso frequente del verbo εἰλίσσειν per la danza circolare in Euripide è parodiato anche in Stratt. fr. 71,5 K.-A., dove, in particolare, sembrano prese di mira le «choral projections» delle Nereidi che in numero di cinquanta eseguono il loro *kyklios choros* (cf. *IT* 427-429); inoltre, un confronto tra *IT* 1145s. e il frammento comico risulta particolarmente interessante in quanto sembra che si possa riscontrare la medesima costruzione di εἰλίσσειν + un accusativo indicante il Coro (θιάσους nel primo caso, χόρους nel secondo), che si riscontra in questi soli due passi.

In conclusione, sembra lecito parlare di una *performance* in cui da un lato la danza e la musica illustrano il contenuto del canto, dall’altro l’immaginario che caratterizza gli stasimi rispecchia e, anzi, arricchisce, l’esecuzione in scena, rendendola più espressiva. Per lo spiccato mimetismo che contraddistingue questi due canti corali, si è ipotizzata una *performance* coerente con l’*imagery* del canto, e tale, quindi, da prevedere formazioni di diverso tipo. Nella prima coppia strofica del primo stasimo prevale l’idea di linearità, rispecchiata probabilmente in un movimento affine da parte del Coro: il mitico passaggio di Io dall’Europa all’Asia è infatti posto a confronto con il viaggio della nave degli stranieri dalla Grecia al paese dei Tauri, e nell’antistrofe la descrizione mimetica del fragore dei remi sui due lati dell’imbarcazione attraverso l’aggettivo δίροτος pare richiamare proprio i passi del Coro che avanza linearmente scandendo il ritmo nell’orchestra. Nella seconda coppia strofica prevale, invece, l’idea di circolarità: nella strofe sembra probabile che il Coro si disponesse in forma circolare, come il Coro delle Nereidi, e che l’auleta si collocasse centralmente suonando lo strumento mimeticamente rispetto al sibilo del timone. Nel secondo stasimo, alle immagini di *choreia* circolare in onore di Artemide a cui si allude e di moto circolare del lago presso Delo sarà corrisposta una danza circolare. La seconda strofe, invece, poiché descrive con spiccata mimesi il viaggio di Ifigenia in forma di *pompe* marittima, avrà previsto una *performance* lineare, processionale, alla cui testa si collocava l’auleta che, come nel caso della danza circolare marina del primo stasimo, avrà partecipato attivamente all’esecuzione della *choreia*, con effetto metateatrale. In entrambi i casi il suo ruolo preminente, esaltato dalle *performance* e dalle parole dei rappresentanti della Nuova Musica, avversato dai conservatori e parodiato dai comici, avrà ‘celebrato’ il

virtuosismo sfruttato per gli effetti musicali mimetici (cf. *supra* a proposito del I stasimo dell'*Elena*) e anche la sua rilevanza sul piano ritmico e orchestrale.

Negli stasimi dell'*Ifigenia* non mancano elementi culturali tradizionali, che, anche in questo caso, smentiscono la presunta 'laicizzazione' della poesia operata dai rappresentanti della Nuova Musica. La scelta di Pan suonatore di σύριγξ insieme ad Apollo che canta sulla lira ἐπτάτονος sembra stendere una patina arcaizzante e tradizionale sulle novità musicali proposte da Euripide. Parimenti tradizionale, come ha dimostrato Csapo (2008) a proposito dei Cori di astri, è la 'danza' circolare del Sole, il cui tragitto il Coro dichiara di voler percorrere nell'ultima antistrofe del secondo stasimo. La danza in cui le cinquanta Nereidi volteggiano (εἰλίσσειν), poi, descritta anche in altri stasimi dell'ultima produzione euripidea, si contraddistingue – sia per la tradizione mitica delle dee, sia a livello di *performance* – come danza 'originaria' dionisiaca, adatta a essere evocata nel *festival* teatrale dedicato a Dioniso (dove danzava anche il *kyklios choros*, costituito proprio da cinquanta membri): il poeta, attraverso un processo di 'arcaizzazione', connette e quasi identifica la *performance* del Coro tragico con un modello culturale archetipico.

Nelle *Rane* aristofanee la Musa di Euripide è una suonatrice di 'nacchere' (vv. 1305-1307) e il poeta è accusato di trarre ispirazione da canti di ogni genere ed estrazione (vv. 1305-1307), ma per avere ambiziosamente cercato una risposta concreta all'esigenza di una 'musicoterapia' e per avere coraggiosamente proposto nel suo teatro innovative e affascinanti forme musicali, probabilmente coerenti a tale ideale, il drammaturgo potrebbe rispondere affermativamente alla provocatoria domanda di Majakovskij: «Ma voi potreste eseguire un notturno su un flauto di grondaie?»³.

³ V. Majakovskij, *Ma voi potreste?*, vv. 7-10 (trad. A.M. Ripellino).

Appendici

Gli aggettivi poetici ξουθός e ξουθόπτερος: il loro significato e la loro potenzialità allusiva

L'aggettivo ξουθός e il suo raro composto ξουθόπτερος sono da sempre oggetto di forte discussione tra la critica, che ne ha più volte rimarcato se non l'oscurità, quantomeno l'ambiguità¹. Ad aggravare le difficoltà interpretative si aggiunge il fatto che l'etimologia è ignota. Sono state avanzate due ipotesi, che considerano entrambe ξουθός e ξανθός derivanti dalla stessa radice e in sostanza equivalenti. Una, la più diffusa, è quella proposta *e.g.* da d'Avino (1958, 117s.), secondo cui «posto che il termine greco [ξανθός] dipenda da un indoeur. *kāsen-* (con suffisso *-dho-* e grado ridotto della sillaba radicale)², esso trova rispondenza nel lat. *cānus* (<*cas-no-s) 'grigio, canuto' ant. alto ted. *hasan* 'grigio' ma anche 'splendente, polito', *haso* 'lepre', nonché nell'altro tronco **kasou-* (>**kas-u-o*) da cui ant. ingl. *hasu* 'grigio bruno' e gr. ξουθός (analogo nella forma e nel significato a ξανθός)»³. La studiosa ammette però che mentre gli altri termini indicano tutti il 'grigio', solo le due voci greche indicherebbero il 'giallo', e giustifica ciò col fatto che potrebbero derivare da «un iniziale valore generico di notevole intensità luministica». L'altra è quella che si trova *e.g.* in Blaydes (1833, 293), secondo cui ξουθός può derivare dal verbo ξέω o ξύω («*terendo polire*»), da cui il significato «splendidus, fulvus, tenuis», così come ξανθός deriverebbe da ξάινω. Chantraine (*DELG* 763s.), però, definisce l'etimologia di ξανθός «ignorée» e precisa che «le rapprochement avec lat. *cānus* [...] n'est plausible ni pour le sens ni pour la forme»; parimenti ignota definisce l'etimologia di ξουθός (p. 767)⁴. La tesi di un legame etimologico tra i due aggettivi ha però contribuito al consolidarsi della linea interpretativa che vede in ξουθός un'estrema affinità col significato accertato⁵ di

¹ Vd. *e.g.* Méridier 1912, 264, Dürbeck 1968, 25, Dale 1967, 137.

² Relativamente alla *-a-* di ξανθός, ritenuta «strana» dalla studiosa, è citato Hofmann (1949) *s.v.* ξουθός, che motiva il fenomeno come effetto di incrocio tra **ξεν-* e **ξα-*.

³ Cf. Curtius 1865, 457, Ebeling 1885, 1175, Walde-Pokorny 1930, 357s., Frisk (*GEW* II 338), che però aggiunge che questa ipotesi «kann nur sehr bescheidenen Ansprüchen genügen».

⁴ Sulle etimologie proposte si mostrano scettici già Rutherford 1883, 113 e Méridier 1912, 264s.

⁵ Cf. Kober 1932, 55-58.

ξανθός, cioè quello di ‘giallo’, ‘biondo’, ‘fulvo’ o simili⁶. Mentre tendenzialmente la critica non avanza più questa ipotesi etimologica, per quanto concerne il significato primario da attribuire a ξουθός i commentatori e i traduttori si dividono da più di un secolo. Parte della critica pensa a un significato coloristico come ‘giallo’, ‘fulvo’, ‘brunastro’⁷. Altri studiosi propongono un significato di suono e/o di movimento⁸. Per Silk (1983), infine, ξουθός è un «iconym», un arcaismo di cui nel V secolo non si conosce più il significato originario e che viene usato in poesia con molteplici accezioni, derivanti dagli usi poetici precedenti o da associazioni aurali.

Piuttosto che arroccarsi su una o sull'altra posizione (colore *vs* movimento e/o suono) senza esaustive spiegazioni e spesso senza valutare la totalità delle occorrenze – come talvolta i critici hanno fatto – sembra più utile cercare di prendere in considerazione i vari valori che l'aggettivo e il suo composto possono assumere e di fornire – per quanto possibile – una logica ipotesi del significato o dei significati e di tracciarne un eventuale sviluppo⁹. È dunque opportuno partire dalla considerazione del comportamento di aggettivi simili con valore di colore-movimento-(suono), del contesto in cui l'aggettivo compare e dei suoi referenti.

Nel prendere in esame veri o presunti termini di colore, è importante tenere a mente a) la diversa percezione del colore che avevano i Greci, fondata principalmente sul grado di luminosità e b) l'intimo legame che veniva percepito tra movimento veloce e luminosità/colore (cf. Cotton 1950 e d'Avino 1958). Gallavotti (1957, 5) afferma giustamente che «parecchie determinazioni cromatiche, come ἄργός αἰόλος

⁶ Cf. Méridier (1912, 264): «l'interprétation traditionnelle de ce mot se fonde, pour l'étymologie et le sens de ξουθός, sur un rapprochement avec ξανθός».

⁷ Wilamowitz (1909a, 328) ritiene che nei tragici abbia sempre questo valore, Platnauer (1921/1922, 158) lo considera quasi sinonimo di ξανθός (ma di una tonalità un po' più scura), Fraenkel (1950, 520) crede che nel V secolo valga sempre ‘fulvo’ o simili, ed esclude recisamente il significato di ‘veloce’, Reiter (1962), propone un valore coloristico come «golden» e solo dal IV secolo in poi pensa che si aggiunga un'accezione sonora e una di rapidità, a causa del fraintendimento di *loci classici* da parte degli autori.

⁸ Già Rutherford (1883) riconosce che di volta in volta sembra indicare colore, suono o movimento, ma che in nessun caso è *necessario* intenderlo come riferito a un colore, Méridier (1912) crede che definisca un suono e talvolta abbia il valore di ‘veloce, rapido’, Dale (1967), nel commentare Eur. *Hel.* 1111, sostiene che sembra designare una rapida vibrazione del suono e della stessa opinione è anche Kidd (1997, 535). D'Avino (1958, 121 n. 83) crede che ξουθός fosse originariamente sinonimo di ξανθός, ma che poi, accanto al valore di ‘giallo’, si sia aggiunto quello di ‘veloce’, evoluto poi in uno equivalente a λιγύς.

⁹ È ciò che si proponeva di fare anche Risch (1992), di cui purtroppo ci rimane solo un *résumé* non sviluppato, in cui afferma: «les adjectifs qui sont en mycénien des termes précis et bien déterminés sont devenus dans la langue poétique des épithètes dont le sens exact n'était plus connu. P.ex. *aiwolos* et *ksouthos* désignent en mycénien des bœufs [...]; ils sont devenus des épithètes dont le sens est très vague, même contradictoire [...]. Il semble possible de préciser les phases intermédiaires de ce développement purement poétique».

πορφύρεος, si sviluppano variamente e per diverse vie nel greco movendo da radici che non designano vere qualità di colori, ma piuttosto intensità maggiore o minore della luce, e variabilità di toni in rapporto al movimento». Per esempio ὀργός, a partire dalla stessa radice, significa ‘luminoso, chiaro, bianco’ e allo stesso tempo ‘veloce, agile’ (come permette di chiarire il riferimento al lampo); αἰόλος significa ‘mobile, mutevole’, ma anche ‘variopinto, chiazzato’ ed è usato in riferimento *e.g.* sia a un cavallo sia al cielo stellato, al serpente, alla pelle malata, e anche alla musica (*e.g.* in Eur. *Ion* 499); πορφύρεος, da un originario valore che indica un movimento intenso e impetuoso sul posto (cf. πορφύρω), è usato in riferimento alle onde ma anche ad Afrodite – probabilmente col valore di ‘iridescente’¹⁰ – al sangue, alle nuvole, all’arcobaleno. I Greci, presumibilmente, percepivano differenze qualitative tra questi aggettivi che sembrano avere un comportamento simile.

Se, dunque, ξουθός ha davvero, o aveva in origine, un valore di colore¹¹, è difficile affermare con sicurezza che tale valore potesse essere ‘giallo’ o ‘fulvo’ o ‘brunastro’ o ‘bruno’, come sostiene gran parte della critica: questa tesi nasce o dalla teoria secondo cui tale aggettivo sarebbe legato etimologicamente con ξανθός¹² (o, comunque, da una somiglianza con esso che già in epoca tardo-antica, come tra i moderni, veniva probabilmente percepita), teoria – come si è detto – tutta da dimostrare, o dalla considerazione degli esseri a cui esso è attribuito, che, però, sono di colori piuttosto diversi.

Si cercherà di dimostrare che l’aggettivo ξουθός – come gli altri aggettivi polisemici citati *supra* – poteva indicare in origine un concetto più ampio, un certo tipo di fenomeno luminoso (*e.g.* ‘vibrante’, ‘brillante’, ‘cangiante’), ma, contenendo già in sé il concetto strettamente connesso di movimento rapido, si è sviluppato come termine poetico dal VI secolo in poi anche con un valore di rapido movimento/vibrazione e di suono. Diviene così un termine caro ai poeti per la sua forza mimetica e allusiva (soprattutto nel caso dei generi performativi) e genera il nuovo composto ξουθόπτερος,

¹⁰ Cf. Marzullo (1950) su Anacr. *PMG* 357, 3.

¹¹ È difficile sostenere se e quando non si avesse più coscienza del valore originario (cf. Wilamowitz 1909a, 328, che lo dice per Euripide), specie se non si sa quale esso sia. L’ipotesi di un’incomprensione del termine si può avanzare con una certa sicurezza per i lessicografi, ma dal VI-V secolo in poi si può solo notare che non viene più usato per buoi come in miceneo (dove forse peraltro è nome proprio) e che diventa termine poetico.

¹² Per ξανθός il significato coloristico è provato ed è ben evidente in base agli usi come epiteto e nei composti. L’aggettivo ξουθός, invece, non è usato né come epiteto né nei composti per soggetti di cui si intenda definire chiaramente il colore.

non senza motivo formato con la seconda metà indicante le ali. Sulla base di altri aggettivi con un comportamento simile e dei referenti, questa ipotesi sembra preferibile a quella di un caso di sinestesia.

Il termine ξουθός compare già in due tavolette micenee, ma, in realtà, sembra trattarsi del gr. Ξοῦθος¹³: si trova infatti *ko-so-u-to* come antroponimo maschile¹⁴, in PY Jn 389, 13, e *ḵq-so-u-to-qe* come boonimo in KN Ch 900. Alcuni nomi della lista redatta su quest'ultima tavoletta possono alludere alla velocità o all'agilità dell'animale¹⁵, mentre altri alludono probabilmente al colore¹⁶. I contesti del miceneo, quindi, consentono forse – sulla base del referente e degli altri termini che compongono l'elenco – di individuare dietro al nome proprio *ko-so-u-to* un'allusione all'agilità/velocità o alla luminosità/colore¹⁷. Queste occorrenze testimoniano, insomma, l'uso in epoca micenea del nome proprio, che semmai *deriva* dall'aggettivo, ma non ne indica con chiarezza il valore¹⁸.

È molto importante notare che fino dalla sua probabile prima attestazione nel VI/V secolo ξουθός è quasi sempre un epiteto poetico di ali (in particolare di ali in movimento) e di esseri alati, e, forse, epiteto formulare. Il fatto che ξουθός potesse

¹³ Il *DMic* I 388s. propone per entrambi il nome proprio Ξοῦθος (così anche Ventris – Chadwick 1973, 556). Xuto è attestato per la prima volta come eroe figlio di Elleno, fratello di Doro ed Eolo e sposo di Creusa, in Hes. fr. 9, 2 e 10(a), 20 M.-W., entrambi dal *Catalogo delle donne*.

¹⁴ È uno degli *a-ka-si-jo-ne* (l. 1) ... *a-ta-ra-si-jo ka-ke-we* (l. 11) (località, agg. masch. pl. *ἄταλά(ν)σιος, nom. pl. probabilmente di χαλκεύς, «bronzista»).

¹⁵ E.g. forse Αἴολος (αἰόλος) e *to-ma-ko* → στόμαργος/Στομάργης? ('che addenta rapido/dalle rapide zanne' o 'dal bianco muso?'), sicuramente Πόδαργος e, secondo Gallavotti (1957, 7), anche il nostro Ξοῦθος, che richiamerebbe forse l'agilità (Lejeune 1963, 6, invece, lo traduce con «jaune»).

¹⁶ *Wo-no-qu-o-so* = οἰνωπός od Οἶνωψ/Οἰνώψ ('cupo?') secondo Gallavotti (1957, 8), = φοινόπορος («à la croupe rougeâtre») secondo Lejeune (1963, 6), e *ke-ra-no* = Κέλαινος (< κελαινός), 'fosco', 'nero'.

¹⁷ Secondo Lejeune (1963, 5) nel caso di KN Ch 900 «rien ne prouve [...] que les désignations se réfèrent exclusivement à la couleur».

¹⁸ L'aggettivo è associato al nome proprio Ξοῦθος nell'opera sofistica *Discorsi duplici*, dove si discute di modificazioni nelle parole apparentemente lievi ma che producono cambiamenti semantici notevoli. In *VS* 90 B 1, 5, 11 sono proposti alcuni esempi relativi allo spostamento dell'accento: ἐγὼ δὲ οὐ πράγματος τοσοῦτον ποτιτεθέντος ἀλλοιοῦσθαι δοκῶ τὰ πράγματα, ἀλλ' ἁρμονίας διαλλαγείσας ὥσπερ Γλαῦκος καὶ γλαυκός καὶ Ξάνθος καὶ ξανθός καὶ Ξοῦθος καὶ ξουθός, «quanto a me, io credo che le cose si modificano non solo per un'aggiunta tanto significativa, ma anche soltanto spostando un accento: così ad esempio *Glaucos* e *glaucós*, *Xánthos* e *xanthós*, *Xoûthos* e *xouthós*». Come si è detto a proposito di *ko-so-u-to* in miceneo, il legame tra l'aggettivo ξουθός e il nome proprio Ξοῦθος potrebbe anche fondarsi su una nozione di movimento (cf. ἄργός e ἄργος, αἰόλος e Αἴολος) e il fatto che in quest'opera compaia dopo termini come γλαυκός e ξανθός non mi sembra motivo sufficiente, come invece pensa Reiter (1962, 111), per sostenere che l'aggettivo abbia un valore di colore e soprattutto che il valore sia 'fulvo'. Peraltro, è vero che i due esempi che lo precedono hanno un significato coloristico, ma l'autore non sembra interessato tanto a evidenziare un'affinità tra le coppie di esempi, né un'origine comune delle parole di ogni coppia, quanto piuttosto a dimostrare che con lo spostamento dell'accento cambia il significato di una parola per tutto il resto identica (ugualmente i due esempi successivi di Τύρος καὶ τυρός, σάκος καὶ σακός, in cui a cambiare è la quantità di una sillaba).

essere epiteto tradizionale delle ali e degli esseri alati e, dunque, garanzia di arcaicità (del referente e del proprio valore) risulta estremamente utile per cercare di capirne il significato in assenza di chiari e decisivi indizi sul piano etimologico-linguistico.

La prima occorrenza letteraria di ξουθός, che si rivela subito come termine poetico e raro, è probabilmente *H. Hom.* 33, 13 (ai Dioscuri), considerato tendenzialmente – per quanto possa essere rischiosa una datazione degli inni su base linguistica – di VI secolo, se non precedente¹⁹. Si sta celebrando il potere salvifico dei Dioscuri nei confronti dei marinai in preda alla tempesta (vv. 11-15) τὴν δ' ἄνεμός τε μέγας καὶ κύμα θαλάσσης / θῆκαν ὑποβρυχίην, οἱ δ' ἐξαπίνης ἐφάνησαν / ξουθῆσι πτερόγεσσι δι' αἰθέρος αἴζαντες, / αὐτίκα δ' ὀργαλέων ἀνέμων κατέπαυσαν ἀέλλας, / κύματα δ' ἐστόρεσαν λευκῆς ἁλὸς ἐν πελάγεσσι, «il forte vento e l'onda del mare spingono la nave sott'acqua; ma d'improvviso essi appaiono lanciandosi attraverso l'etere con ali veloci e subito placano l'impeto dei venti turbinosi e spianano le onde sulla distesa del bianco mare» (trad. it. Càssola 1975). L'aggettivo qualifica le ali di Castore e Polluce che intervengono fulmineamente a placare la burrasca. Il contesto sembra delineare l'arrivo dei Dioscuri come un'azione immediata e rapida: si notino ἐξαπίνης, il verbo αἴσσω, αὐτίκα. L'epiteto ξουθός che qualifica le loro ali può quindi definirne il movimento, la rapidità (o, meglio, il rapido movimento), ma anche l'effetto coloristico durante il volo, e/o il suono prodotto da tale movimento (Crudden 2001 traduce con «rustling»). Il contesto non fa propendere per un'accezione che definisca puramente la tonalità, come 'giallo' (cf. West 2003: «tawny»)²⁰, che inoltre sembra appiattire l'immagine²¹. Càssola che rende con «veloci»²², «perché la rapidità è una prerogativa essenziale dei Dioscuri» (p. 590), nella nota di commento aggiunge che l'antica credenza che riconosceva i Dioscuri nei fuochi di sant'Elmo

¹⁹ Cf. Allen-Halliday-Sikes 1936, 436.

²⁰ Méridier (1912, 274 n. 1) sostiene che il senso di 'fulvo' sia difficile da difendere in questo caso, sebbene si potrebbe addurre a sostegno di una tale ipotesi Pind. *P.* 4,183s. (di Zete e Calais, figli di Borea) πτεροῖσιν ... πορφύροις. Ma πορφύρεος non designa univocamente il colore e, comunque, non sempre una precisa tonalità: come sostiene d'Avino (1958, 108s.) il termine indica originariamente «un movimento intenso sul posto» (cf. πορφύρω), dunque «mosso, agitato, impetuoso», o, in certi casi (e.g. Anacr. *PMG* 357,3), «splendente in vari colori» (per un'ipotesi di sviluppo del valore di 'purpureo/rosso' e per il termine porfuvra vd. *ibid.* 110s.), e anche Giannini (in Gentili 1995, 477) lo interpreta o come «rapido movimento delle ali bianche» o come «loro luccicare». Braswell (1988, 267) intende «surging» ma non esclude «purple».

²¹ Cf. Rutherford (1883), che addirittura afferma che «so to translate it is to violate the harmony of sense in Agam. 1142».

²² Cf. la stessa resa in Zanetto 1996. A favore di ξουθός = 'veloce' nell'*H. Hom.* 33 si esprimono perfino Wilamowitz (1909a, 328), che propende in generale per un valore coloristico, e Denniston-Page (1957, 173), che ritengono che questo caso sia uno tra i più utili per escludere il significato di colore.

(bagliori di origine elettrica che appaiono durante i temporali sulle punte degli alberi), che producono un rumore sibilante o scoppiettante, può «aver suggerito l'immagine delle 'ali sonore'». Anche se non si volesse motivare il significato dell'epiteto alla luce del fenomeno naturale incarnato dai due semidei, un valore sonoro può ben giustificarsi come prodotto dal movimento rapido delle ali durante l'epifania. In altre parole, l'aggettivo ξουθός con il suo significato definirebbe mimeticamente l'impressionante suono prodotto dal rapido volo dei Dioscuri ed, eventualmente, anche quello dei fuochi di Sant'Elmo.

Nella prima metà del V secolo l'aggettivo compare in Bacch. 5,17, epinicio composto per la vittoria di Ierone nella corsa a cavallo del 476 a Olimpia. Il poeta offre da Ceo la sua ode al sovrano e si paragona a un'aquila in volo²³: vv. 16-23 βαθὺν / δ' αἰθέρα ξουθαῖσι τάμων / ὑψοῦ πτερύγεσσι ταχεί-/αις αἰετὸς εὐρύανακτος ἄγγελος Ζηνὸς ἐρισφαράγου θαρ-/σεῖ κρατερῶ πίθυνος ἰσχύϊ, πτάσσοντι δ' ὄρνι-/χες λιγύφθογγοι φόβῳ, «solca in alto il vasto cielo con le rapide ali *xouthai* l'aquila, nunzia del fragoroso Zeus sovrano, e confidando nella sua forza osa; i canori uccelli per la paura si rifugiano». L'aggettivo qualifica, come nell'*Inno ai Dioscuri*, le ali, questa volta dell'aquila. L'immagine pone in risalto la forza (cf. κρατερῶ πίθυνος ἰσχύϊ e, relativamente a Zeus, εὐρύανακτος ... ἐρισφαράγου) e la rapidità nel planare (τάμων, ταχείαις) dell'uccello, ma anche il timore che il rapace incute negli altri uccelli. Il fatto che Zeus, di cui l'aquila è messaggera, sia definito ἐρισφάραγος e che tutti gli altri uccelli impauriti siano detti λιγύφθογγοι, porta a pensare che una notazione sonora che qualifichi le sue ali non sia stonata, anzi accentui il carattere minaccioso, impetuoso e sovrastante del volo. Al contrario i traduttori rendono con «tawny» (Jebb 1905), «bräunlich» (Maehler 1982), «fauves» (Irigoin 1993), cioè con una piatta definizione della tonalità che, oltre a non avere fondamento etimologico, priva l'immagine di tutta la sua forza mimetica e allusiva al movimento e all'effetto sonoro che il contesto sembra suggerire.

L'aggettivo è caro specialmente ai drammaturghi, che sembrano apprezzare ξουθός come epiteto particolarmente adatto al genere in quanto contribuisce alla mimesi ed è in grado di evocare elementi fondamentali della performance, *i.e.* luce, movimento, suono, soprattutto in contesti metateatrali.

²³ Cf. vv. 31ss. L'aquila come immagine del poeta si trova già in Pind. *N.* 5,20s. (cf. anche *O.* 2,86ss. e *N.* 3,80ss.). Secondo Jebb (1905, 271) «wide as air is the path opened by Hieron's deeds: strong as an eagle's is the poet's soaring flight. The simile evidently involves both points».

Eschilo usa l'aggettivo ξουθός come epiteto dell'usignolo²⁴ in Ag. 1142. Si tratta del canto amebeo tra Cassandra e il Coro, i quali dal v. 1119 si esprimono entrambi in metro lirico. Ai vv. 1140-45 il Coro, in metro prevalentemente docmiaco, dà una descrizione del canto della profetessa: φρενομανής τις εἴ θεοφόρητος, ἄμ-/φὶ δ' αὐτᾶς θροεῖς / νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθα / ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, φιλοίκοις φρεσὶν / Ἴτυν Ἴτυν στένους' ἀμφιθαλῇ κακοῖς / ἄηδὼν βίον, «tu sei una folle invasata dal dio, e su te stessa gridi un'armonia disarmonica, come un usignolo *xoutha* insaziabile di canto, ahimè, che con animo straziato piange col suo “Iti, Iti” la propria vita piena di mali». Il valore meramente descrittivo della tonalità delle piume (e.g. ‘biondo’) dell'usignolo sembra un po' fuori luogo in versi così incentrati sul paragone tra il canto di Cassandra e quello dell'animale, che è poi l'elemento per cui tale uccello viene quasi sempre evocato in poesia fin dai poemi omerici, scelto per il carattere di disperato lamento del suo canto, ma anche per il virtuosismo vocale che presuppone²⁵. Anche qui, come nell'inno ai Dioscuri, l'aggettivo è riferito a un essere alato, sebbene non nell'atto di volare; ma è anche attribuito di un animale, come si è detto, ‘sonoro’. Quindi ξουθός, che sembra avere in sé un valore indicante un movimento rapido, qui può definire la vibrazione del canto dell'uccello e rafforzare, con un significato come ‘vibrante’ o ‘trillante’ o ‘modulato’, il potere evocativo di questi versi, facendo risaltare la qualità della gola dell'animale e del suono da essa prodotto. Fraenkel (1950, 520), che afferma con sicurezza (senza però chiarire su quali basi) che ξουθός ha nel V secolo un valore coloristico²⁶ (traduce, infatti, «tawny»), ritiene che in riferimento all'usignolo ciò sia forse dovuto agli esempi precedenti in cui l'uccello era definito χλωρῆς (*Od.* XIX 518) e ποικιλόδειρον (*Hes. Op.* 203). Tali esempi non paiono, però, così decisivi, anzi potrebbero anche dimostrare una tesi opposta, visto che il primo è un epiteto dall'interpretazione controversa, e non sembra indicare necessariamente la tonalità ‘verde’ o ‘giallo-verde’ delle piume²⁷, mentre il secondo può essere interpretato anche in senso sonoro²⁸.

²⁴ Sull'ἄηδων si veda Thompson 1936, 16-22.

²⁵ La sua voce è detta e.g. πολυηχής in *Od.* XIX 521, πολυχορδοτάτη in [Eur.] *Rh.* 547. Oppiano (*Hal.* I 728) lo definirà αἰολόφωνος. Cf. Tosi (2006a, 85) che parla di un «animale che anche nelle nostre letterature è per antonomasia canoro e che fin dalla prima attestazione (Hom. τ 518ss.) si segnala sia per l'ampia gamma di modulazioni e variazioni sia per una tonalità triste, elegiaca e lamentevole».

²⁶ Cf. già Blomfield (1839, 279) e Wilamowitz (1909a, 328), che non motivano, però, la loro decisa presa di posizione a favore del valore coloristico.

²⁷ Per varie proposte interpretative, tra cui quella che vede un'origine dell'epiteto nel rapporto tra uccello e fronde dell'albero, si veda Russo 1991, 253. Si veda anche l'interessante trattazione di Irwin (1974, 68-

Aristofane fa di questo aggettivo un uso poetico, anzi lirico, negli *Uccelli*. I soggetti a cui si riferisce sono la gola/bocca dell'usignolo, l'usignolo stesso, la gola/bocca degli uccelli del Coro. I contesti di tutti questi *loci* sono evidentemente ricchi di riferimenti sonori e musicali, e anzi il canto è al centro di questi versi. La prima occorrenza è nel 'canto di risveglio' di Upupa che, in anapesti²⁹, invita la compagna Usignola a interrompere il sonno e a emettere il suo canto di lamento, e poi celebra la sua voce 'divina': vv. 209-214 ἄγε σύννομέ μοι, παῦσαι μὲν ὕπνου, / λῦσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων, / οὗς διὰ θείου στόματος θρηνεῖς / τὸν ἐμὸν καὶ σὸν πολὺδακρυν Ἴτυν, / ἐλελιζομένη διεροῖς μέλεσιν / γένυος ξουθῆς, «suvnia, mia compagna, interrompi il sonno, sciogli melodie di sacri canti, che lamentosi intoni con la tua bocca divina per il mio e tuo assai compianto Iti, gorgheggiante nelle fluide melodie della gola *xouthē*». Il canto è concluso dal suono dell'aulo (*post* v. 222 i codd. riportano οὐλεῖ), perché è proprio con il suono di questo strumento che è identificato lo straordinario canto dell'ἀηδὼν e, addirittura, come vedremo subito, è attraverso un'*auletris*³⁰ che è portata in scena Procne ai vv. 665ss. L'aggettivo ξουθός qualifica la γένυος dell'Usignola, cioè la sua bocca, la sua gola, la fonte, insomma, del suo canto. Kannicht (1969, 284s.) ritiene che l'epiteto non abbia un valore descrittivo come «durch deine bräunliche Kehle», bensì uno elogiativo di «durch deinen (mit deinem) goldenen Schnabel». Ritiene che γένυος indichi il becco dell' ἀηδὼν, e che se, come lui crede, il termine ha valore coloristico, in particolare di 'giallo', allora in questo caso bisognerà renderlo con un aggettivo come «golden», che nobiliti, elogi lo strumento del suo canto. Se è vero che il termine γένυος vale per 'mandibola/mascella', 'bocca'³¹ e quindi, nel caso di un uccello, anche per 'becco', e che il contesto è di tipo elogiativo più che descrittivo, sembra tuttavia che l'aggettivo, dal momento che è comunemente usato per oggetti in rapido movimento, come le ali, sia adatto piuttosto a definire il movimento (probabilmente vibratorio) dello strumento di produzione del canto³². Che si tratti di una

75), che pensa che χλωρής significhi «throbbing», in riferimento alla vibrazione della gola durante il canto (cf. Simon. *PMG* 586,2 χλωρούχην).

²⁸ Cf. LSJ⁹ 1430, che lo considera equivalente a ποικιλόγητος, come affermano gli scolii *ad l.*

²⁹ Si tratta di anapesti in recitativo con accompagnamento dell'aulo secondo Dunbar (1995, 203), cantati secondo Parker 1997, 301s. (tra gli altri).

³⁰ Alternativamente attraverso l'auleta ufficiale o un auleta-mimo che recita il ruolo di Procne. Sull'argomento si veda il capitolo 1, p. 73 n. 275.

³¹ Cf. LSJ⁹ 344s. «jaw», «the mouth with the teeth», «cheek».

³² Il fatto che a muoversi siano 'mandibola' e 'mascella' piuttosto che la vera e propria gola, comunque, non sembra smentire l'ipotesi di un valore che definisca un rapido movimento, una vibrazione e il suono che ne deriva. Anche Mastromarco-Totaro (2006, 137) ammettono qui un valore sonoro, benché

qualificazione sonora della gola pare confermato non solo dalla natura e dalla tradizione del referente e dal motivo per cui è esplicitamente invocato, ma anche dal fatto che γένυος ξουθής è genitivo riferito a διεροῖς μέλεσιν e che sia usato il verbo ἐλελίζομαι, che troveremo in un esempio successivo. Questa interpretazione dell'aggettivo dimostra tutta la sua forza mimetica: è evocata non solo la vibrazione della gola dell'Usignola e del suono prodotto da essa, ma anche – in tutta la ricchezza metateatrale di questa scena – quella delle guance dell'auleta³³, che si gonfiano anche con la *phorbeia*³⁴. Ai vv. 658ss. il Coro, seguito prontamente dai protagonisti umani, esprime il desiderio di vedere l'Usignola (di cui al v. 659 si ribadisce l'onnipresente titolo di canora e melodiosa) in carne e ossa e Upupa li accontenta: esce un'*auletris* di cui Evelpide e Pisetero vorrebbero approfittare, ma Upupa trascina i due dentro la sua dimora e il Coro intona la parabasi, che si apre (*kommation*, 676-684) proprio con un elogio dell'Usignola e un invito a 'iniziare gli anapesti', cioè ad accompagnarli col suono dell'aulo: ὦ φίλη, ὦ ξουθή, / ὦ φίλτατον ὀρνέων, / πάντων ξύννομε τῶν ἐμῶν / ὕμνων, ξύντροφ' ἄηδοι, / ἦλθες ἦλθες ὥφθης, / ἦδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ'. / ἄλλ', ὦ καλλιβόαν κρέκουσ' / αὐλὸν φθέγμασιν ἡρινοῖς, / ἄρχου τῶν ἀναπαίστων, «cara, trillante (?), tu, il più caro degli uccelli, compagna di tutti i miei inni, Usignola, compagna di vita, sei venuta, sì, sei venuta, sei apparsa portandomi il tuo dolce suono. Tu che suoni l'aulo armonioso con note primaverili, da' ora inizio agli anapesti». L'aggettivo è qui usato, in posizione di rilievo, come epiteto precipuo dell'ἄηδών – incorniciato da due aggettivi, φίλη e φίλτατον, che esprimono l'affetto e la familiarità della stirpe degli uccelli. Le parole seguenti, *i.e.* che l'usignolo è, col suo canto, ξύννομος dei canti del Coro ed è giunto portando la sua dolce voce, confermano la natura sonora dell'aggettivo che, proprio perché il canto è la qualità 'per eccellenza' dell'usignolo, è adatta anche nel caso in cui l'aggettivo qualifica l'animale stesso e non la sua gola: sarebbe equivalente a 'trillante', 'dal suono vibrante'. L'Usignola è lodata e invocata a livello metateatrale anche come *auletris* e il suo canto sulla scena è il suono dell'aulo. È dunque del tutto probabile che l'epiteto antonomastico con cui è invocata al

sostengano che altrove l'aggettivo ha il valore di 'agile, veloce' (*Pax* 1177) o indica il colore fulvo (*Av.* 800).

³³ In Aeschin. 3,229 Demostene è paragonato a un aulo, perché entrambi hanno una γλῶσσα e sono inutili senza di essa: qui la duplicità 'anatomico-strumentale' è esplicita. Cf. Wilson 1999, 86.

³⁴ La *phorbeia*, su cui vd. Bélis (1986), limitava solo parzialmente il necessario movimento delle guance che si gonfiavano con l'aria inalata dal naso: vd. il dettaglio delle gote gonfie nel cratere di Parigi, Louvre inv. CA 1947 (ca. 480), nella *kylix* *ibid.* inv. G 136 (ca. 475) e nell'affresco da Ercolano presso Napoli MAN 9021 (da un originale di IV sec.).

primo verso abbia un valore sonoro o designi la motilità della gola dell'uccello da cui è emesso il canto e, come si è detto, delle guance dell'auleta. Infine, nell'*odé* della parabasi (vv. 737-746), il Coro degli uccelli descrive in versi lirici dallo stile elevato la propria attività canora nella natura: Μοῦσα λοχμαία, / τιοτιοτιοτιοτιοτιγξ, / ποικίλη³⁵, μεθ' ἧς ἐγὼ / νόπαισί (τε καὶ) κορυφαῖς ἐν ὀρεαῖς, / τιοτιοτιοτιγξ, / ἐζόμενος μελίας ἔπι φυλλοκόμου, / τιοτιοτιοτιγξ, / δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων / Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω / σεμνά τε Μητρὶ χορεύματ' ὀρεαῖα, «Musa dei boschi, tiotiotiotiotinx, variegata, con cui io nelle valli boschive e sulle cime dei monti, tiotiotiotiotinx, posato su un frassino dalla chioma di fronde, tiotiotiotiotinx, con la mia gola vibrante (?) levo sacre melodie di canti per Pan e venerandi ritmi di danze per la Madre montana». La Musa dei boschi invocata può essere alternativamente l'Usignola-auleta (cf. v. 659 τὴν δ' ἡδυμελῆ ξύμφωνον ἀηδόνα Μούσαις) o «the divine Muse that inspires all thicket songsters, including the Nightingale and the Chorus themselves» (Dunbar 1995, 462s.). Questo passo si rivela assai importante per definire il valore di ξουθός, almeno in quest'opera, poiché a cantare è qui l'intero Coro degli uccelli, di tutte le specie e quindi di tutte le forme e colori³⁶: serve dunque un valore che si addica alla gola di ognuno di essi, descritti qui nell'atto di levare melodie in onore di Pan (cf. Dunbar 1995, 206). Anche la costruzione δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς ... ἀναφαίνω (διά + gen. e verbo ἀναφαίνω) può richiamare, nonostante non sia usata altrove con questo verbo a questo scopo, proprio 'l'organo di fonazione' come

³⁵ Sui due possibili valori, coloristico o sonoro, di ποικίλη, cf. Imperio (2004, 391s.), che cita come esempi in cui l'aggettivo è usato per definire il canto Pind. *O.* 6,86s., *N.* 5,42. Aggiunge che «in riferimento al canto dell'usignolo [...] pare attestato solo in Ael. *NA* 5, 38; 12, 28; ma già in Omero viene enfatizzata la varietà del canto dell'usignolo».

³⁶ Anche nel fr. 3,9s. degli *Oracoli sibillini* l'aggettivo qualifica la moltitudine delle specie di uccelli e sembra avere valore sonoro: ποικίλα τε πτηνῶν λιγυροθρόα τραυλίζοντα / ξουθαὶ λιγυπτερόφωνα ταρασσοντ' ἄερα ταρσοῖς, «e le varieghe specie di uccelli dalla voce acuta/armoniosa che cinguettano vibranti (?) e muovono l'aria con le loro ali, che emettono un suono armonioso». Altri uccelli 'sonori' sono definiti da ξουθός dopo il V secolo: l'epigrammista Mnasilce definisce ξουθαί le alcioni che si abbeverano presso un santuario marino (*AP* IX 333,3s.) ἄς ἄπο νῆμα / ξουθαὶ ἀφύσσονται χεῖλεσιν ἄλκυόνες, «da cui [dalla sorgente] le alcioni *xouthai* attingono col becco il liquido». L'identificazione dell'alcione con una specie a noi nota a partire da descrizioni come quella di Arist. *HA* 616a14 è difficile: Thompson (1936, 47) dice che la questione è oscura. Gli antichi parlano spesso del canto delle alcioni, usando termini come λιγύφωνος (*AP* IX 363), oppure descrivendolo come lamentoso e malinconico (vd. *IT* 1089-1095 e cf. *supra* cap. II pp. 144s.). Non è da escludere, dunque, come ritengono anche Gow-Page (1965 II 411), dato anche l'uso in *AP* VII 192 dello stesso autore, che ξουθός si riferisca alla voce dell'animale. Babrio lo usa come epiteto della rondine (118,1s.): ξουθὴ χελιδόν, ἡ πάροιχος ἀνθρώπων, / ἕαρος καλὴν ἠυθέτιζεν ἐν τοίχῳ, «una rondine *xouthē*, che a primavera si appronta un nido nel muro, accanto agli uomini», anche in questo caso probabilmente con valore sonoro (Rutherford 1883, 113 lo rende con «twittering»). Del resto anche la rondine era nota per il suo canto: suoi epiteti sono e.g. κωτίλουσα (Hes. *Op.* 374), ἡδυμελής (Anacr. *PMG* 394_(a)), κωτίλη (Id. *PMG* 453), λαλαγεῦσα (*AP* X 1,1), ἄλος (Arr. *An.* 1,25,8, Nonn. *D.* III 13).

strumento *attraverso cui* è prodotto il suono³⁷. Infine, qui il Coro sembra parlare non solo come uccelli ma anche come cantanti e danzatori sulla scena nella forma di «choral self-referentiality»³⁸: sembra adatto il riferimento alle loro gole vibranti, trillanti che stanno emettendo il canto e ai passi della danza che stanno eseguendo.

Nel primo stasimo dell'*Elena* di Euripide ξουθός ricorre ancora nell'invocazione dell'usignolo da parte del Coro, in forma di inno cletico, già presentata nel cap. I pp. 70ss.: vv. 1107-1112 σὲ τὰν ἐναύλοισ ὑπὸ δένδροκόμοις / μουσεῖα καὶ θάκους ἐνί-/ζουσιν ἀναβοάσω, / τὰν αἰδοτάταν / ὄρνιθα μελωδὸν / ἀηδόνα δακρυόεσσαν, / ἔλθ' ὃ διὰ ξουθῶν γενύων ἐλελιζομένα / θορήνων ἐμοὶ ξυνεργός, «te, che sotto ripari dalla chioma arborea dimori nelle sedi delle Muse, invocherò, te, l'uccello più canoro, melodioso, usignolo lacrimoso, vieni con la tua gola vibrante gorgheggiando, mio aiutante nei lamenti». Come è evidente, anche qui, come nel passo aristofaneo, l'invocazione ha, per così dire, uno scopo 'sonoro', 'musicale' e forse l'usignolo rappresenta allo stesso tempo l'aulo a cui è richiesto di accompagnare il canto virtuoso³⁹: l'uccello è chiamato proprio perché possiede una voce melodiosa⁴⁰ e legata tradizionalmente al genere del lamento, adatta ad accompagnare (cf. ξυνεργός) il canto del Coro che compiangere la triste sorte dei Troiani, dei Greci e di Elena. Quanto si è detto per la perifrasi degli *Uccelli* vale anche qui; Euripide usa il plurale di γένυς, ad indicare l'intera bocca/gola (cf. LSJ⁹ 344 «both jaws, the mouth with the teeth») che col movimento 'produce' il canto. Anche in questi versi è usato il verbo ἐλελίζω (cf. *supra* Ar. Av. 213) al medio riferito all'ἀηδών, ma in realtà trasferito implicitamente al canto, nel senso di «trillando con la gola»⁴¹: mentre in Av. 213s. si trova ἐλελιζομένη διεροῖς μέλεσιν / γένυος ξουθῆς, «gorgheggiante nelle fluide melodie della gola *xouthē*» e quindi «trillando con la gola *xouthē*»⁴², qui si ha διὰ ξουθῶν γενύων ἐλελιζομένα,

³⁷ Il verbo ἀναφάινω in riferimento al suono è raro (cf. LSJ⁹ 124s. che cita, oltre a questo passo, Aesch. *Supp.* 829 e Pind. *I.* 4,71). Per altri esempi di φαίνω e suoi composti in relazione al suono vd. Johansen-Whittle (1980) al v. 829. Stanford (1936, 51s.) sostiene che esempi come Soph. *Ph.* 202 προφάνη κτύπος e Aesch. *Eu.* 568s. σάλπιγξ φαίνεται siano solo usi specifici del significato generale di 'essere percettibile'; sarebbero in sostanza dei tropi, non metafore, e dunque, in particolare, non sinestesie.

³⁸ Cf. p. 10 n. 23.

³⁹ Sull'usignolo e sul suo ruolo tradizionale di uccello melodioso e lamentoso vd. cap. I p. 70 n. 264. Sul valore metateatrale in Aristofane ed Euripide vd. cap. I pp. 73s.

⁴⁰ Allan (2008, 272) fa notare che «the proximity of αἰδοτάτος and ἀηδών emphasizes the bird's characteristic act (ἀείδων)».

⁴¹ Cf. Allan (2008, 272).

⁴² Cf. Dunbar (1995, 204s.), che afferma: «the Nightingale is either 'quivering with song', or perhaps, if ἐλελιζομένη refers in particular to shaking of the voice, 'quivering in song', 'trilling'». La studiosa elenca come *loci* che hanno potuto influenzare Aristofane Pind. *O.* 9,13 e *P.* 1,4, dove il verbo indica il vibrare delle corde della *phorminx*. Concorro con Kannicht (1969, 284) e Dunbar (*ibid.*) che non sono

dove non è esplicitato il canto/suono, già sottinteso nel verbo, ma solo lo strumento. Come si è già detto a proposito di Aesch. Ag. 1142, i suoi epiteti tradizionali fin dall'*Odissea*⁴³ confermano che le note 'vibranti', le ricche modulazioni e variazioni, erano un carattere tradizionale dell'ἄηδών. Tutto ciò porta a pensare che qui, come negli esempi aristofanei analizzati sopra, ξουθός possa riferirsi alla vibrazione della gola e insieme del suono⁴⁴, e, forse, sul piano metateatrale, alle guance e alle note vibranti emesse dall'auleta⁴⁵.

In Eschilo l'aggettivo si trova anche come epiteto di un'altra creatura alata, strana, probabilmente di origine orientale⁴⁶: l'ippogallo. In un frammento dai *Mirmidoni* è infatti attribuito dell'immaginario ἵππαλεκτροῦν che verosimilmente si trovava dipinto come emblema su una nave, e che, a causa del calore di un incendio (forse appiccato a una nave vicina⁴⁷) si scioglieva perdendo il colore⁴⁸: fr. 134 R. †ἀπὸ δ' αὔτε† ξουθός ἵππαλεκτροῦν / στάζει †κηρόθεν⁴⁹ τῶν† φαρμάκων πολὺς πόνος⁵⁰, «sotto, poi, (?) un ippogallo *xouthos* gocciola, grande fatica di colori ...(?)». È opportuno notare che a) l'ippogallo è una creatura con la parte anteriore di un cavallo e quella posteriore di un gallo⁵¹, ha dunque la testa e il corpo di un animale *rapido* e *agile* – adatto a correre e usato in battaglia – e le ali e la coda di un animale *alato* e *aggressivo*, solitamente dai colori brillanti; b) era raffigurato talvolta (vd. *LIMC* V/2 p. 308 n. 79 e V/1 p. 427 n. 6)

convinti dell'interpretazione di LSJ⁹ 531 s.v. ἐλελίζω (B) «cry ἐλελεῖ» proposta per questi due casi. Si veda anche Eur. *Ph.* 1514, dove si trova ἐλελίζω all'attivo nel senso di «lanciare un grido acuto, di lamento»: secondo Mastronarde (1994, 571), mentre l'uso al medio negli *Uccelli* e nell'*Elena* fanno pensare a un'origine dal verbo ἐλίσσω raddoppiato col significato di «mettere in movimento» (dunque «essere messo/mettersi in movimento»), l'uso all'attivo in senso assoluto nelle *Fenicie* fa propendere per un'origine da ἐλελεῖ, dunque varrebbe per «utter a shrill, mournful cry».

⁴³ Cf. anche Sen. Ag. 670-72, che Kannicht (1969, 284) considera una parafrasi di Ar. Av. 213.

⁴⁴ Cf. Dale (1967, 138), che pensa al «quick, throbbing vibrato of sound», benché sia rischioso l'uso del termine 'vibrato' in senso tecnico musicale, e Allan (2008, 272): «vibrating sounds and movements».

⁴⁵ Teocrito usa l'aggettivo come epiteto dell'ἄηδών in *Ep.* 4,11s. = *AP* IX 437,11s. sempre in un contesto 'sonoro': ξουθαὶ δ' ἄδονίδες μινυρίσματος ἀνταχεῦσι / μέλπουσαι στόμασιν τὰν μελίγαρον ὄπα, «gli usignoli *xouthai* con cinguettii cantano in risposta intonando con le bocche la voce dal suono di miele».

⁴⁶ Cf. Ar. *Ra.* 937s. (si dice che un 'mostro' come l'ippogallo era un soggetto adatto a tappeti orientali – quelli che Hdt. IX 82 descrive come παραπετάσματα ποικίλα – non alla tragedia) e Lechat in Daremberg (1900 III/1, 187).

⁴⁷ Cf. *Il.* XV 717ss. e XVI 122ss.

⁴⁸ Vd. Hermann 1834, 143s. e Blass 1897, 151.

⁴⁹ Cf. *Et.M.* 511,20 ἐκ τοῦ κῆρ κηρὸς κηρόθεν καὶ κηρόθι ἐπίρρημα, τὸ ἐκ ψυχῆς.

⁵⁰ L'inizio del v. 1 è trasmesso in versioni differenti da *schol.* Ar. *Pa.* 1177b H. ἀπὸ δ' αὔτε... e da *schol.* Ar. *Ra.* 932a Chantry ἐπὶ δ' αἰετὸς..., che sono i testimoni di questo frammento.

⁵¹ Come sostiene Lechat in Daremberg (1900 III/1, 187), l'idea di Roscher (1965 I/2) s.v. ἵππαλεκτροῦν, secondo cui poteva anche avere testa di gallo e corpo di cavallo, non corrisponde ad alcuna rappresentazione figurata e si fonda su Fozio ed Esichio che, dal momento che non conoscevano più lo strano essere (come forse già a partire dalla seconda metà del V secolo), lo assimilavano al grifone (γρύψ).

con le ali spiegate e le zampe di cavallo sollevate; c) era usato come emblema sulle navi (sulla poppa o sui fianchi⁵²) e sugli scudi (vd. *schol.* Ar. *Ra.* 932, *LIMC* V/2 p. 301 n. 5 e V/1 p. 427 n. 4), probabilmente scelto come simbolo di aggressività e rapidità (vd. e.g. l'emblema con Atena su un carro alato trainato da cavalli in Eur. *IA* 249-52); d) sembra che la presenza di φαυμάκων possa smentire l'ipotesi di una traduzione come «rosso» (cf. Ramelli 2009) o «tawny» (cf. Sommerstein 2008) e, al contrario, possa testimoniare una decorazione con colori vivaci (cf. l'interpretazione di Taillardat 1965, 136), anche se dall'iconografia dei vasi a figure nere o dalle statuette che lo raffigurano, risalenti al periodo VI-inizio V secolo⁵³, non possiamo dedurre di quale o di quali colori 'standard' venisse eventualmente immaginato e/o dipinto (cf. *LIMC* V/1 427ss. e V/2 301ss.). In conclusione, se si considera il *semeion* che Eschilo sta descrivendo non solo come una piatta immagine ma anche come un simbolo evocativo e 'parlante', sembra verosimile che ξουθός indichi l'agilità del corpo di cavallo e delle ali in movimento di gallo, e forse anche la brillantezza delle sue penne. La scelta di Eschilo doveva essere in qualche modo strana o quantomeno innovativa, poiché, oltre a usare un aggettivo poetico e raro, lo applica anche a un nuovo e bizzarro referente, favorendo così le parodie di questa *iunctura* da parte di Aristofane.

Il commediografo usa l'ambigua perifrasi eschilea in tre riprese parodiche, il cui intento ironico non è chiaro. L'espressione eschilea gli sembrò certamente bizzarra, strana, e forse per più di un motivo; la riutilizzò quindi in vari contesti, forse con vari scopi ironici, che vanno valutati innanzitutto singolarmente. È difficile anche capire se l'aggettivo faccia parte o no dell'ironia, se cioè sia compreso solo perché epiteto dell'ippogallo in Eschilo o se contribuisca in qualche modo all'intento ironico.

Nella seconda parabasi della *Pace* (1127-1158 = 1159-1190⁵⁴, quella 'del Coro', preceduta ai vv. 775-795 = 796-818 da quella 'del poeta') il Coro presenta «an idyllic winter [...] scene, balanced by the description of a perfect high-summer day»⁵⁵. L'estate, però, era anche tempo di spedizioni via terra e ai vv. 1170-1190 (l'*antepirrhema*) è descritta, in forte contrasto con quella pacifica e rilassata del contadino, l'estate dell'oplita e in particolare il comportamento dei tassiarchi in campo: καῖτα γίγνομαι παχὺς / τηνικαῦτα τοῦ θέρους / μάλλον ἢ θεοῖσιν ἐχθρὸν ταξίαρχον προσβλέπων / τρεῖς λόφους ἔχοντα καὶ φοινικίδ' ὀξεῖαν πάνυ, / ἦν

⁵² Vd. Morrison-Williams 1968, 197s.

⁵³ Cf. Lechat in Daremberg (1900 III/1, 187).

⁵⁴ Per un'accurata analisi di questa parabasi vd. Totaro 2000, 101ss.

⁵⁵ Olson 1998, 284.

ἐκεῖνός φησιν εἶναι βάμμα Σαρδιανικόν· / ἦν δέ που δέη μάχεσθ' ἔχοντα τὴν
φοινικίδα, / τηνικαῦτ' αὐτὸς βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν· / καῖτα φεύγει
πρῶτος ὥσπερ ξουθὸς ἱππαλεκτρῶν / τοὺς λόφους σείων, «e divento grasso in
quel periodo dell'estate, più che a stare a guardare un tassiarco invisibile agli dèi, coi suoi
tre pennacchi e col mantello rosso acceso, che, a sentir lui, è tinta di Sardi. Quando però
con quel mantello deve combattere, allora si tinge del colore... di Cizico! E poi fugge
per primo come l'ippogallo *xouthos* scuotendo i pennacchi». Mentre ai vv. 1170-1176 si
ironizza sul fatto che, per la paura di combattere, il tassiarco, bello dei suoi tre
pennacchi e dello sgargiante mantello purpureo, se la fa sotto e dunque il colore della
sua veste non è di Sardi (da dove proveniva la porpora), bensì di Cizico⁵⁶, ai vv. 1177s.
il codardo tassiarco, che per primo fugge vergognosamente dal campo, è paragonato a
uno ξουθὸς ἱππαλεκτρῶν che scuote i suoi pennacchi. Associando l'espressione
eschilea a τοὺς λόφους σείων, Aristofane, come giustamente ritiene Olson (1998, 292),
immaginava che l'animale mostruoso fosse dotato di una cresta⁵⁷ o delle penne sul
capo, e dunque avesse una testa da gallo (cf. *supra* a proposito dell'iconografia
dell'ippogallo)⁵⁸. Il commediografo, evidentemente riprende, qui e negli altri casi,
l'intera *iunctura* eschilea. Essa, con l'epiteto ξουθός, non sembra qui intesa a ribadire
l'ironia dei versi precedenti (così se si traducesse l'aggettivo con 'rosso, fulvo'), quanto
ad arricchire il comico ritratto della fuga del tronfio tassiarco (cf. Totaro 2000, 103:
«veloce»): ξουθός è epiteto di ali o animali alati, e tale è anche l'ippogallo, quindi il suo
valore, che si riferisca a un effetto visivo, motorio o sonoro, dovrebbe comunque
adattarsi a un soggetto in movimento. Egli indossava un mantello (rispecchiato dalle ali
dell'ippogallo⁵⁹) che nella fuga svolazzava, e i suoi pennacchi (la cresta o le piume della
testa dell'animale) erano ugualmente scossi⁶⁰, come dice espressamente Aristofane.
Sembra dunque appropriato intenderlo o come 'brillante', adatto a definire un effetto
visivo derivante da un rapido movimento, o 'frusciante, reboante', accezione che da un

⁵⁶ Secondo *schol.* Ar. Pa. 1176b H. gli abitanti di Cizico erano presi in giro per la viltà e l'effeminatezza. Alcuni pensano a un gioco verbale fondato sull'assonanza tra Κυζικηνικόν e χέζειν, 'defecare' (cf. e.g. Mastromarco 1983, 646), ma Olson (1998, 292) propende per un'allusione al colore delle monete di elettro coniate nella città Lidia.

⁵⁷ Sull'associazione cimieri-cresta di gallo cf. Totaro 2000, 133.

⁵⁸ Dalle fonti archeologiche (cf. LIMC V/2 301ss.) sono evidenti le lunghe penne caudali, che sono tipiche della rappresentazione del gallo.

⁵⁹ Cf. Taillardat (1965, 134): «dès le temps d'Aristophane, le *pan* d'une tunique, d'un manteau, etc., est comparé à une *aile*».

⁶⁰ Totaro (2000, 134) osserva: «segni di una pomposa armatura e di un portamento tronfio (cf. v. 1173), in battaglia i cimieri non sortiscono altro effetto se non quello di rendere ancor più comica e grottesca la vile fuga del tassiarco».

lato si adatterebbe alla componente sonora prodotta dalla corsa del tassiarco-ippogallo e dal movimento del suo armamentario, dall'altro potrebbe esprimere la fanfaronaggine da *miles gloriosus*.

Dopo l'*antode* della parabasi degli *Uccelli*, dedicata al canto del cigno, nell'*antepirrhema* (vv. 785-800) il Coro elenca i vantaggi che comporta l'avere le ali attraverso tre esempi in un'*escalation* di scurrilità⁶¹, e infine cita un esempio reale, ma con intento di satira socio-politica: vv. 798-800 ὥς Διειτρέφης γε πυτιναῖα μόνον ἔχων πτερὰ / ἥρέθη φύλαρχος, εἴθ' ἵππαρχος, εἴτ' ἐξ οὐδενὸς / μεγάλα πράττει κᾶστί νυνὶ ξουθὸς ἵππαλεκτρούων, «proprio come Dieitrefe: solo ali di paglia possiede, ma l'hanno eletto caposquadra e poi comandante della cavalleria. Viene dal nulla, ma ha un gran successo e ora è un ippogallo *xouthos*». Il riferimento è evidentemente a un *parvenu*, arricchitosi con una fabbrica di damigiane – le sue ali, che gli hanno fatto salire rapidamente la 'scala sociale' – e divenuto importante uomo politico e militare: l'ascesa sociale e politica è ben parodiata da un animale alato e dal nome altisonante, e, proprio il fatto che il composto inizi per ἵππ- richiama efficacemente la carica di ἵππαρχος che ha raggiunto⁶². L'animale eschileo, insomma, come sostiene Zanetto (1987, 246), connota «la mostruosa e paradossale metamorfosi di Dieitrefe, che [...] ha aggiunto una natura equina alla natura di uccello che già aveva». Qui, però, come anche nel caso visto precedentemente, sembra presa di mira anche la boria e la fanfaronaggine dei modi del politico-militare. Non è quindi da escludere che l'aggettivo contribuisca a questo scopo⁶³.

In una celebre scena delle *Rane* Euripide accusa Eschilo di «buttare là una dozzina di paroloni grossi come buoi, pieni di cipiglio e di pennacchi: certi mostruosi spaventapasseri, che il pubblico non conosceva neppure», ad esempio «Scamandri e fossati e sopra gli scudi aquilogrifoni battuti nel bronzo e parole da buttarsi giù a cavallo» (vv. 924-926, 928s., trad. it. Del Corno 1985). Dioniso allora rammenta: vv. 930-938 Δι. νῆ τοὺς θεοὺς, ἐγὼ γοῦν / ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησα / τὸν ξουθὸν ἵππαλεκτρούονα ζητῶν τίς ἐστὶν ὄρνις. / Αἰ. σημεῖον ἐν ταῖς ναυσίν, ὄμαθέστατ', ἐνεγέγραπτο. / Δι. ἐγὼ δὲ τὸν Φιλοξένου γ' ὄμην

⁶¹ Cf. Dunbar 1995, 480.

⁶² Dunbar (1995, 487) afferma che «Ar.'s ideas of the beast probably came only from Aesch. and his own imagination. By finding another compound beginning with ἵππ- but ending with a bird, Ar. ingeniously links the fantastic flying 'horse-cock' with Dieitrefes' allegedly bird-like soaring up through the cavalry».

⁶³ Henderson (2000) traduce con «zooming»; chi lo rende con 'fulvo' pensa alla clamide purpurea dell'ipparco.

Ἔρῳξιν εἶναι. / Εὐ. εἴτ' ἐν τραγῳδίαις ἐχρῆν κάλεκτρούνα ποῆσαι; / Αἰ. σὺ δ', ὦ θεοῖσιν ἐχθρὲ, ποῖ' ἅττ' ἐστὶν ἅττ' ἐποίεις; / Εὐ. οὐχ ἵππαλεκτρούνας μὰ Δί' οὐδὲ τραγελάφους, ἅπερ σύ, / ἂν τοῖσι παραπετάσμασιν τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν, «**DL**: Sì, per gli dèi, anch'io una volta sono rimasto insonne per un lungo tempo di notte, cercando che uccello è lo *xouthos hippalektryon*. **ES**.: Che ignorante! Era un emblema dipinto sulle navi. **DL**.: E io che pensavo fosse Erissi, figlio di Filosseno! **EU**.: Comunque, c'era bisogno di mettere in tragedia pure un gallo? **ES**.: Ma tu, invisibile agli dèi, cos'è quella roba che facevi? **EU**.: Non ippogalli, per Zeus, né caprocervi, come te, soggetti che si ricamano su tappeti persiani». Ancora una volta l'ironia sembra nascere dal solo sostantivo e ancora una volta vi è un riferimento a un personaggio dell'attualità (v. 934), sebbene qui solo come accenno e, purtroppo, senza che ne possiamo comprendere il motivo⁶⁴. A livello di 'critica letteraria', però, l'espressione, è principalmente citata per la sua bizzarria, incomprendibilità e altisonanza; infatti al v. 925 Euripide ha parlato di pennacchi e di mostruosità, caratteri che si addicono all'ippogallo. Si può ipotizzare che il fatto che l'epiteto fosse tipico della poesia elevata e usato per animali sì alati, ma nobili e tendenzialmente piccoli, come l'ape e l'usignolo, accrescesse la sensazione di un'espressione 'visionaria', come è quella di Eschilo qui parodiata⁶⁵. In conclusione l'ippogallo si prestava a rappresentare

⁶⁴ Non è noto il motivo per cui Erissi figlio di Filosseno venga qui preso di mira.

⁶⁵ Un uso insolito di ξουθός si ha anche in Erodico di Babilonia, che, in un'invettiva contro i filologi alessandrini invitati ad allontanarsi dalla Grecia (*SH* 494,1s.), dice: φεύγετ', Ἀριστάρχαιοι, ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάττης / Ἑλλάδα, τῆς ξουθῆς δειλότεροι κεμάδος, «fuggite, figli di Aristarco, sull'ampio dorso del mare l'Ellade, più timorosi dell'agile (?) cerbiatto». In questo caso il valore sonoro sembra difficile da applicare al referente; forse è da preferire l'accezione di 'svelto, agile' (cf. *LSJ*⁹ 1191 «rapidly moving to and fro, nimble»), sebbene non si possa escludere che il poeta lo interpretasse in senso coloristico. Manetti (2002, 189), fornisce una giustificazione all'insolita *iunctura*: dopo aver osservato come il linguaggio di Erodico sia sostanzialmente costruito sulla base di quello omerico (considera in un certo senso omerico pure ξουθός, poiché ricorre nell'*Inno ai Dioscuri*), rileva che i vv. 2ss. «contengono una serie di termini, che risultano in buona parte essere stati oggetto di studio da parte dei filologi alessandrini», ad esempio l'*hapax* omerico κεμάς, a cui «in modo del tutto originale Erodico applica l'epiteto ξουθός [...]; ancora una parola 'difficile' usata in modo anomalo rispetto alla tradizione poetica». Lo scopo dell'autore è infatti quello colpire, con una sottile, alessandrina ironia, la pedanteria degli Aristarchei. Un altro caso 'anomalo' sembra essere Opp. *Cyn.* III 297-299, dove si definisce ξουθός l'εἶδος di un lupo, detto «l'audace arciere», che appartiene alle «cinque razze dal pelo grigio»: ξουθὸς μὲν πρόπαν εἶδος, ἀτὰρ περιηγέα γυῖα / καὶ κεφαλὴν φορέει πολὺ μείζονα καὶ θαὰ κῶλα-/ γαστέρα δ' ἀργαίνουσιν ἔχει πολλὴ ῥαθάμιγγι, «l'aspetto è del tutto *xouthos*, e ha gli arti ricurvi e la testa e le agili zampe molto più grandi, e ha il ventre biancheggiante con macchie grigie». Il cod. **K** trasmette la *lectio* ξανθός (ξουθός **yMP** : ξουθός **AL**), sebbene essa paia agli editori, che preferiscono ξουθός, una banalizzazione del copista. Se si opta per la *lectio* ξουθός, non sembra che il termine sia da intendere necessariamente in senso coloristico (*contra* Reiter 1962, 115, che pensa a un valore di colore e riconosce nell'animale descritto lo sciacallo, *Canis aureus*). Se si esclude la possibilità (ma non possiamo farlo con sicurezza) che Oppiano associasse ξουθός a ξανθός, si può ipotizzare un valore di «svelto, agile, leggero» (sebbene anche le zampe siano poi dette θαά) o «sottile, snello», oppure si può pensare che l'autore lo interpretasse nel senso di 'brillante' o simili.

ironicamente i *parvenus* contemporanei, e forse anche l'aggettivo, col valore di 'sgargiante'/'brillante' o con quello di 'sonoro'/'roboante' (probabilmente in relazione alla vibrazione delle ali) – difficile dire come lo intendesse Eschilo nei *Mirmidoni* – al commediografo sarà sembrato adatto a un goffo *miles gloriosus* o ai politici fanfaroni.

In Euripide si trova due volte l'aggettivo semplice ξουθός come epiteto dell'ape (l'ape operaia, μέλισσα) nell'*Ifigenia Taurica*. Al v. 165, nel disperato lamento che la protagonista intona dopo il brutto sogno che sembra annunciare la morte di Oreste, si trova in una perifrasi designante il miele come offerta funebre che la donna vuole libare per il fratello: ξουθαῖν τε πόνημα μελισσῶν, «il prodotto delle api *xouthai*». Ai vv. 632-635 Ifigenia parlando del fuoco sacro che accoglierà il corpo di Oreste, si rivolge al fratello descrivendo l'offerta funebre che getterà sulla pira, e che brucerà insieme al corpo⁶⁶: πολύν τε γάρ σοι κόσμον ἐνθήσω τάφῳ / ξανθῷ τ' ἐλαίῳ σῶμα σὸν ἱκατασβέσω / καὶ τῆς ὀρείας ἀνθεμόρρουτον γάνος / ξουθῆς μελίσσης ἐς πυρῶν βαλῶ σέθεν, «ti metterò nella tomba un corredo ricco e spalmerò (?)⁶⁷ il tuo corpo con biondo olio e getterò sul tuo rogo il succo splendente che sgorga dai fiori della montana ape *xouthē*». L'epiteto, che può essere considerato tradizionale per l'ape, compare in un'elaborata e preziosa perifrasi che definisce, come anche al v. 165, il miele come parte della libagione⁶⁸. In questi esempi l'aggettivo può evocare la brillantezza dell'ape, il tipo di movimento o la velocità dell'animale e il suono prodotto dall'insetto⁶⁹. Il fatto, però, che Euripide, come si vedrà, usi (coni?) il composto in -πτερος, indica che ξουθός era particolarmente adatto a definire una qualità 'per eccellenza' delle ali, probabilmente delle ali in movimento, quindi la vibrazione e il suono⁷⁰.

⁶⁶ Per questa interpretazione vd. Kyriakou (2006, 212) che rimanda a Stengel 1910, 183.

⁶⁷ Sulla possibile corruzione nel v. 633 vd. Platnauer 1938, 114.

⁶⁸ Kyriakou (2006, 212) ritiene che l'elaborata perifrasi con cui è enfatizzato l'ultimo elemento dell'offerta serva ad addolcire l'amara prospettiva di una sepoltura inadeguata lontano da casa.

⁶⁹ Gow-Page (1965 II 432) affermano che in riferimento all'ape, nella forma semplice e composta ξουθόπτερος, senza dubbio si riferisce al suono, al ronzio. È proprio il composto che farebbe escludere un valore di colore.

⁷⁰ L'aggettivo ξουθός come epiteto dell'ape ricorre anche altrove. In Soph. fr. 398 R.² (trasmesso da Porph. *Abst.* II 19, Clem. Alex. *Strom.* IV 2,6,2 e, limitatamente al v. 5, da *schol.* Eur. *Ph.* 114), dal dramma *Manteis* (o *Polyidos*), tra gli elementi di un sacrificio incruento si trovano da ultimo favi di miele: vv. 4 s. τὸ ποικιλώτατον / ξουθῆς (Porph. : ξανθῆς Clem. : ξουθοῦ vel ξουφον *schol.* Eur.) μελίσσης κηρόπλαστον ὄργανον, «l'opera variopinta dell'ape *xouthē*, tramata nella cera». È lezione trasmessa da Porph. *Abst.* II 20 per un frammento dei *Katharmoi* di Empedocle (VS 31 B 128, 7) che aveva per argomento i sacrifici incruenti a Cipride. Il passo empedocleo è trasmesso da Porfirio come ξουθῶν τε σπονδὰς μελιτῶν ῥιπτοῦντες ἐς οὔδας, «versando al suolo libagioni delle api *xouthai*», ma l'altro testimone, Athen. *Deipn.* XII 510d, trasmette la lezione ξανθῶν ... μελίτων, che è quella accolta da Diels-Kranz e che pare più convincente (cf. Simon. *PMG* 593 ξανθὸν μέλι), se si considerano anche i genitivi di materia al verso precedente (σμήνης τ' ἀκράτου θυσίαις λιβάνου τε θώδους). D'altra

A conferma del valore primario sonoro di ξουθός riferito all'ape si ha un passo delle *Talisie* di Teocrito. Nel celebre finale dell'idillio (v. 142) compare in una sezione tutta dedicata ai *suoni* degli animali⁷¹ che si odono nel *locus amoenus*, un contesto che porta a interpretarlo con una certa sicurezza in senso sonoro⁷²: πωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἄμφι μέλισσαι, «attorno alle fonti volavano stridule api» (trad. it. Vox 1997).

Alcuni esempi a partire dal IV secolo, in cui l'aggettivo qualifica insetti che producono suono attraverso la vibrazione delle loro ali, confermano l'interpretazione di ξουθός epiteto dell'ape in questo senso. L'epigrammista Mnasalce (AP VII 192,4) lo usa per definire le ali dell'ἀκρίς, un insetto dell'ordine degli *orthoptera*, da identificare nella locusta, nella cavalletta o nel grillo (cf. Beavis 1988, 62), che i Greci citavano soprattutto per il 'canto' – prodotto dalla frizione delle zampe posteriori con le ali (*tegmina*) o dalle sole ali⁷³ – in termini (elogiativi) spesso simili a quelli usati per la cicala⁷⁴: ξουθᾶν ἐκ πτερύγων ἁδὺ κρέκουσα μέλος, «tu che fai risuonare un dolce canto dalle ali vibranti (?)». È importante notare che nel primo verso si rivolge all'animale dicendo πτερύγεσσι λιγυφθόγγοισιν αἰεῖσεις, e nei due epigrammi successivi (AP VII 194 e 195) Mnasalce userà per l' ἀκρίς gli aggettivi μελεσίπτερος

parte, Eur. fr. 467,5 K. parla di πελανός, 'liquido, libagione', τῆς ξουθοπτέρου μελίσσης. Credo comunque che, se si accogliesse l'aggettivo ξουθός, esso sarebbe da concordare con μελιτῶν, come negli esempi euripidei già visti. Nell'*Appendix Planudea* l'aggettivo ricorre ancora come attributo di μέλισσαι in un epigramma che ha per protagonista Eros dormiente, attribuito a Platone «il Giovane» dalla *Silloge* S, a Platone dagli altri manoscritti (*m*): AP XVI 210,6s. ξουθαὶ δ' ἐφύπερθε μέλισσαι, / κηροχυτοῦσαι ἔντος, λαροῖς ἐπὶ χεῖλεσι βαῖνον, «le api ronzanti, di sopra, sulle gradevoli labbra scorrendo versavano miele» (trad. it. Pontani 1981). In Antiph. fr. 55,7s. K.-A. è all'interno di una ridondante perifrasi – probabilmente sul modello di *loci* tragici come quelli sofoclei ed euripidei visti *supra* – usata ironicamente per definire una focaccia (ξουθῆς μελίσσης νόμασιν δὲ συμμιγῇ / μηκάδων αἰγῶν ἀπόρρουν θρόμβον, «e ai rivi dell'ape *xouthē* (= miele) mescolato il raggrumato flusso di capre belanti (= latte cagliato)»). Come epiteto dell'ape, forse con valore sonoro, si trova in Arato (*Phaen.* 1028-1030 οὐδ' ἂν ἔτι ξουθαὶ μεγάλου χειμῶνος ἰόντας / πρόσσω ποιήσαιντο νομὸν κηροῖο μέλισσαι, / ἄλλ' αὐτοῦ μέλιτός τε καὶ ἔργων εἰλίσσονται, «anche quando arriva una grande bufera, le api ronzanti non continuano più a 'fare pascolo di cera', ma lì [*i.e.* nell'alveare] volano qua e là occupate col miele e i favi» e in alcuni epigrammi dell'*Anthologia Palatina* relativamente all'ape in volo sui fiori: lo usano Nicia in AP IX 564,1s. αἰόλον ἱμεροθαλὲς ἔαρ φαίνουσα, μέλισσα / ξουθά, «tu, ape ronzante, che riveli la variopinta primavera che amabilmente fiorisce», Zona di Sardi in AP IX 226,1s. αἰ δ' ἄγετε ξουθαὶ συμβληίδες ἄκρα μέλισσαι / φέρβεσθ', «api ronzanti dei favi, forza! Nutritevi in alto». Si troverà come epiteto dell'ape fino a Gregorio Nazianzeno (PG XXXVII 767,9 = *Carm.* 15,21): ξουθὴ δ' αὖτε μέλισσα λίπε σπέος, οἶκον ἔτευξεν / Ἀντίθετον, γλυκεροῦ πλήσε γόνιοιο δόμον, «intanto, l'ape *xouthē* lascia lo speco, costruisce la sua simmetrica casa e riempie del suo dolce frutto la dimora».

⁷¹ Si elencano il frinire delle cicale, il gorgheggio dell'usignolo, il canto di allodole, cardellini e tortore.

⁷² Cf. Gow (1965 II 166): «the context here points strongly to sound». Anche Hatzikosta (1982, 204) ritiene che «the adjective in the present context refers to sound».

⁷³ Cf. Beavis (1988, 71s.), che descrive la produzione del suono degli *orthoptera* e analizza le fonti antiche a riguardo.

⁷⁴ In AP VII 190 l'ἀκρίς è detta ἁ κατ' ἄρουραν ἀηδών.

e λιγυπτέρυγος, e parlerà di λάλοι πτέρυγες, espressioni che portano ad attribuire un valore vibratorio/sonoro a ξουθός. Proprio per il canto della cicala⁷⁵, qui paragonata all'usignolo, in un epigramma anonimo, si usa ξουθός in forma avverbiale (AP IX 373,1-4): τίπτε με τὸν φιλέρημον ἀναιδέι, ποιμένες, ἄγρη / τέττιγα δροσερῶν ἔλκετ' ἀπ' ἀκρεμόνων, / τὴν Νυμφῶν παροδίτιν ἀηδόνα κῆματι μέσσω / οὔρεσι καὶ σκιεραῖς ξουθὰ λαλεῦντα νόπαις;, «perché, pastori, me, la solitaria cicala, spiccate con spietata caccia da roridi rami, me, l'usignolo delle Ninfe che sta sul margine, che nella calura sui monti e nelle valli ombrose vibrante (?) trilla»⁷⁶.

Infine Euripide usa o forse conia il composto ξουθόπτερος, l'unico composto creato su ξουθός e, si noti, con la seconda parte riferita proprio alle ali, -πτερος. Lo troviamo per la prima volta in riferimento all'ape⁷⁷ in Eur. fr. 467 K., che fa parte delle *Cretesi*, tragedia del 438. Si descrive una tavola imbandita (probabilmente quella di Tieste⁷⁸) e in particolare, in questi versi, i dolci presenti, intrisi di miele: vv. 4s. καὶ πεπτὰ καὶ κροτητὰ τῆς ξουθοπτέρου / πελάνω μελίσσης ἀφθόνως δεδευμένα, «e dolci cotti e croccanti, irrorati in abbondanza del liquore dell'ape *xouthopteros*». Ma un altro luogo euripideo testimonia il valore primario vibratorio-sonoro del composto e offre un esempio migliore della sua forza 'mimetica'. Si trova alla conclusione della 'prima parte' dell'*Eracle*, dove il tiranno di Tebe Lico minaccia di morte la famiglia di Eracle in disperata attesa del 'salvatore', che si trova nell'Ade a compiere una delle fatiche. Alla fine Megara e il resto della famiglia decidono di lasciare l'altare di Zeus e di offrire il collo alla spada dell'usurpatore. Megara, a conclusione della sua lunga *rhesis*, si domanda chi debba abbracciare e baciare per primo tra i figli e, nel desiderio utopico di far udire i lamenti e pianti dei fanciulli al marito, si paragona a un'ape

⁷⁵ Cf. Beavis 1988, 101s.

⁷⁶ Un caso simile si ha in Opp. *Hal.* IV 123, dove ξουθός è usato per definire il canto acuto di un uccello: ἡ δὲ (femmina di uccello) λίγα κλάζει ξουθὸν μέλος, «acutamente fa risuonare il suo canto vibrante (?)». In questo esempio non qualifica più l'uccello in sé o la sua gola, ma il canto stesso.

⁷⁷ Il composto si troverà successivamente in un frammento adespoto in metro ionico *a minore* conservato da *P. Tebt.* 1, 5-11 = *CA* fr. adesp. 7 (ca. 100), come epiteto di μέλισσαι al v. 13. Nello stesso componimento, al v. 1, il semplice ξουθός definisce gli uccelli: ξουθὰ δὲ λιγύφωνα / ὄρνεα, perifrasi che porta a dedurre che gli aggettivi ξουθός e λιγύς possono coesistere e probabilmente non sono sinonimi. Mentre la prima parte del componimento (vv. 1-11) è tutta dedicata alla descrizione del canto degli uccelli che risuona tra i monti, dal v. 12 si descrive l'attività delle api: un epiteto 'sonoro', ξουθόπτεροι, sembra adatto a collegare le due immagini, specie in un contesto dove l'aspetto visivo non sembra affatto preminente. Inoltre al v. 15 le μέλισσαι sono dette βαρυαχεῖς, «rimbombanti». In base a questo contesto, quindi, sia ξουθός sia ξουθόπτερος paiono avere valore sonoro.

⁷⁸ Cf. *TrGF* V/1 499. Per un'accurata discussione delle ipotesi sul luogo in cui collocare la scena e i personaggi che vi prendevano parte, e per una proposta diversa da quella di Kannicht, vd. Jouan-Van Looy 2000, 289-296.

(un'ape operaia, μέλισσα) che raccoglie (συμφέρω) i γόοι dei figli – come fossero gocce di nettare⁷⁹ dai fiori – lo fonde (ἐς ἐν ἐνφέρειω) e infine emette (ἀποδίδωμι) un ἄθρόον δάκρυ: vv. 487-494 πῶς ἂν ὥς **ξουθόπτερος / μέλισσα** συνενέγκαιμ' ἂν ἐκ πάντων γόους, / ἐς ἐν δ' ἐνεγκοῦς ἄθρόον ἀποδοίην δάκρυ; / ὦ φίλτατ', εἴ τις φθόγγος εἰσακούεται / θνητῶν παρ' Αἰδη, σοὶ τάδ', Ἡράκλεις, λέγω / θνήσκει πατήρ σὸς καὶ τέκν', ὅλλυμαι δ' ἐγώ, / ἥ πρὶν μακαρία διὰ σ' ἐκληίζομένη βροτοῖς. / ἄρῃξον, ἐλθέ· καὶ σκιά φάνηθί μοι, «come vorrei raccogliere, come un'ape *xouthopteros*, i gemiti da tutti, trasformarli in unica cosa e renderli una lacrima compatta! O mio diletto, se una voce di mortali si può udire nell'Ade, a te, Eracle, dico: muoiono tuo padre e i figli, e anch'io perisco, io che prima ero detta per causa tua felice tra i mortali. Vieni a soccorso! Anche solo come ombra apparimi!».

I commentatori e i traduttori dell'*Eracle* non sono concordi sulla resa e sul senso da attribuire a ξουθόπτερος⁸⁰ e anche gli altri composti in -πτερος non portano all'esclusione né di un senso visivo né di uno di moto o di suono: si vedano da un lato *e.g.* φοινικό-, λευκό-, ποικιλό-, χρυσό-, μελανόπτερος, dall'altro *e.g.* μελεσί-, πυκνό- (?), ὠκύ-, ταχύπτερος, oltre al triplo composto λιγυπτερόφωνος riferito agli uccelli in *Or. Sib.* fr. 3,10⁸¹. D'altro canto sembra molto utile – anche alla luce di quanto si è detto a proposito dell'allusività di ξουθός riferito all'usignolo-auleta negli *Uccelli* di Aristofane – un confronto tra il composto ξουθόπτερος e αἰολοπτέρυγος, «dalle ali veloci», riferito al πνεῦμα di Atena che suona l'aulo in un frammento di Teleste (*PMG* 805c): ἂν συνεριθοτάταν Βρομίῳ παρέδωκε σεμνᾶς δαίμονος ἀερόεν (Bergk : ἀερόθεν A) πνεῦμ' αἰολοπτέρυγον σὺν ἀγλαᾶν ὠκύτατι χειρῶν. L'autore elogia la musica auletica e menziona le agili ali del «soffio» insieme alla «rapidità» delle mani della dea⁸². Il composto di Teleste è formato su αἰόλος, che qui dimostra tutta la sua polisemia: sembra indicare non solo l'agilità, la rapidità del soffio 'alato', ma anche la mutevolezza, la mobilità, la varietà che contraddistinguono il suono dell'aulo (cf. l'uso di αἰόλος in riferimento alla *syrinx* in Eur. *Ion* 498s. συρίγγων / ὑπ' αἰόλας ἰαχᾶς, di αἰόλισμα riguardo alla lira in Soph. fr. 314,327 R.² αἰόλισμα τῆς λύρας).

⁷⁹ I Greci, in verità, credevano che il miele venisse dalla rugiada che si deposita sui fiori, che scendeva dal cielo: cf. Arist. *HA* 553b.

⁸⁰ Wilamowitz (1909a, 328) pensa ad un senso coloristico, Parmentier-Grégoire (1923) traducono «la blonde abeille», Bond (1981, 191) è in dubbio tra ali «golden-brown» o «shrill-whirring», Barlow (1996) rende con «tawny-winged», Mirto (1997) traduce «dalle ali veloci», Kovacs (1998) «with tawny wings», Halleran (1988) «shrill-winged».

⁸¹ Cf. *supra* p. 187 n. 36.

⁸² Cf. Prat. *PMG* 712a,8, dove il μέλος del cigno è detto ποικιλόπτερος.

Nel caso dell'ape, ξουθόπτερος può evocare un suono forte e penetrante – dai Greci, comunque, considerato gradevole – generato dalla rapida vibrazione delle ali: per il ronzio dell'ape sono usati comunemente il verbo βομβέω e aggettivi o sostantivi della stessa famiglia, impiegati altrove, si noti bene, anche per l'aulo (cf. ξουθός in *Uccelli ed Elena*)⁸³, per il vento (troviamo ξουθός riferito agli ἄνεμοι nel tragico Cheremone, probabilmente anche in questo caso con un valore che riflette sia il movimento sia, soprattutto, il fruscio del vento⁸⁴) e per la boria superba (sarà il caso, come si è ipotizzato *supra*, di ξ. ἱππαλεκτρούων nelle parodie aristofanee?⁸⁵). I soggetti a cui questa famiglia 'sonora' si applica ci aiutano a capire come percepissero e descrivessero questi suoni i Greci, e a constatare che, in effetti, i referenti a cui questa radice si adatta sono molti di quelli che troviamo con ξουθός. L'ape è qualificata dunque da altri epiteti che ne indicano il ronzio, talvolta comuni anche all'usignolo, e.g. λιγύφθογγος (Bacchyl. 10,10), βομβεῦσα (Theocr. 3,13) e βομβήεσσα (AP XVI 74,2), oppure la rapidità, come εὐτρόχαλος (AP XVI 36,1).

Se torniamo ora a osservare l'immagine di Eur. HF 487ss. possiamo notare che: a) Se è vero che il tipo di invocazione della presenza o dell'aiuto di un eroe morto ricorre

⁸³ Un tipo di aulo era il βόμβυξ e il suonatore di aulo è detto in Ar. *Ach.* 866 βομβάυλιος.

⁸⁴ Il drammaturgo Cheremone, attivo all'inizio del IV sec., in un frammento dell'*Alfesibea* descrive una donna, dall'aspetto generale del corpo al rossore sul volto, ai capelli, paragonandola a una statua (fr. 1,5-7 Sn.-K.): κόμαι δὲ κηρόχρωτος ὡς ἀγάλματος / αὐτοῖσι βοστρύχοισιν ἐκπεπλασμένου / ξουθοῖσιν ἀνέμοις ἐνετρόφων φορούμεναι, «i capelli, come quelli di una statua colorata di cera, modellata con tanto di riccioli, gioivano trasportati dalle brezze xouthoi». La maggior parte della critica, perfino chi attribuisce generalmente un valore coloristico all'aggettivo, riconosce che in questo caso un valore di colore risulta assai difficile, e opta per un valore di movimento, come 'veloce' (cf. Wilamowitz 1909a, 328, che pensa a «schnell»), o di suono, come 'ronzante, mormorante' (cf. e.g. Xanthakis-Karamanos 1980, 83). Quest'ultimo, che ammette nei casi in cui l'aggettivo è epiteto di creature alate il valore di «yellow brown color» oltre a quello di suono, dice che il tragediografo, particolarmente amante degli effetti di colore, può aver giocato col valore di ξουθός alludendo al colore dei capelli che risplendono mentre sono mossi dal vento. Fraenkel (1950, 520 n. 2), che gli attribuisce sempre un valore di colore (in particolare «tawny»), parimenti pensa che ci sia qui un trasferimento del colore dei capelli al vento e cita come *locus similis*, anzi come esempio forse ispirato a Cheremone, Antiph. fr. 216 K.-A., che, descrivendo la cottura di un calamaro arrosto, dice (vv. 20-22): τευθὶς μεταλλάξασα λευκαυγῇ φύσιν / σαρκὸς πυρωτοῖς ἀνθρώκων ῥαπίσμασιν, / ξανθαῖσιν αὔραις σῶμα πᾶν ἀγάλλεται, «il calamaro, mutata la luccicante natura della sua carne per il soffio infuocato della brace, esulta in tutto il corpo d'effluvi dorati». Questo caso, però, è assai diverso: qui si parla dei fumi esalati dal pesce arrosto e ξανθός è aggettivo di colore anche altrove impiegato per definire la tinta dei cibi cotti, dunque atto ad essere attribuito agli effluvi del calamaro in cottura (cf. Kober 1932, 58). Le αὔραι di Cheremone sono di tutt'altro tipo e sono nominate in quanto muovono, fanno svolazzare i ricci della donna: ancora una volta mi sembra che il movimento – e qui, in più, la capacità di mettere in movimento – del soggetto sia centrale nella scelta dell'attributo ξουθός.

⁸⁵ Vd. Curletto 1992, 333s. Si noti che la radice βομβ- è legata alla vuota e roboante ostentazione retorica già in Ar. *Thesm.* 45-48 e, quindi, se il significato di ξουθός è sonoro, non si può escludere che anche nelle parodie aristofanee in riferimento ai *parvenus* sia usato a questo scopo. Anche in italiano il termine 'bombone' significa 'fanfarone, spacccone'.

con la medesima struttura anche altrove in tragedia⁸⁶, Euripide sembra però aggiungere all'immagine un originale, ma anche strano, parallelismo: a differenza dell'ape che sugge il 'nettare' dai fiori per farne qualcosa di dolcissimo, buono e prezioso, Megara da qualcosa di amaro⁸⁷ produce una cosa unica amara, la lacrima/il pianto. Sembra trattarsi, quindi, di un paragone parziale (sussisterebbe solo per l'azione del raccogliere da tante 'fonti' e condensare) o rovesciato (non si condensa e aumenta la dolcezza, ma l'amarrezza). Si può pensare, però, che si voglia alludere anche a un mezzo che *addolcisca* chi lo riceve o, comunque, che con la sua commovente dolcezza (poiché proviene dai fanciulli) pieghi l'animo di Eracle impegnato nelle sue imprese. Grazie a questa originale scelta, l'intera scena si arricchisce di varie allusioni. b) Il paragone sembra mettere in luce non solo l'attività di 'pascolo' dell'ape, ma anche quella successiva del trasporto, del viaggio per consegnare il raccolto all'alveare: fuor di metafora, anche Megara deve far arrivare il δάκρυ a una persona lontana, anzi, irraggiungibile, deve emettere un messaggio che grazie alla sua potenza possa giungere fin nell'Ade⁸⁸. c) L'aggettivo ξουθόπτερος, se ha un senso sonoro come si è cercato di dimostrare, contribuirebbe a rafforzare il concetto che il messaggio, il lamento deve essere (nella speranza di Megara) penetrante, 'rimbombante', come il ronzio dell'ape in volo⁸⁹. Ciò pare confermato dall'insistenza sui termini di suono (emesso e udito) in questa sezione: si noti γόος, ἄθρόον riferito a δάκρυ (aggettivo che è impiegato in riferimento all'emissione di un suono *e.g.* anche in Eur. Ba. 725, Plat. Resp. 344d), φθόγγος, εἰσακούω, λέγω⁹⁰. d) Megara è qui contemporaneamente anche personaggio

⁸⁶ La struttura, come afferma Bond (1981, 191s.), è «statement of communication», «the message», «the imperatives», «the taunt» (l'ultimo elemento si trova in HF 496): si vedano Aesch. Pers. 633-680 a Dario, Ch. 306-509, Soph. El. 1066-1081, Eur. Or. 1225-1242, El. 677-684 ad Agamennone.

⁸⁷ È vero che i fanciulli possono essere visti come fiori da cui suggerire la pura rugiada, ma sono figli in una situazione particolare, appunto di amaro lamento e pianto.

⁸⁸ Non mi pare convincente l'interpretazione di Wilamowitz (1909a, 328), secondo cui «als sammlerin des süßen Aristoph. Vög. 750, des süßen aus bittren kräutern Simon. 47, so sammelt sich Megara hier aus abschiedsklagen den bittren genuß der tränen». Non sembra infatti che qui si voglia alludere o fare riferimento al concetto del dolce piacere delle lacrime, che pure, come è noto, ricorre nell'opera euripidea. Peraltro il riferimento al frammento di Simonide (PMG 593 ὥσπερ γὰρ ἄνθεσιν ὁμιλεῖν ὁ Σιμωνίδης φησὶ τὴν μέλιτταν ξανθὸν μέλι μὴ δομῆναι) richiede molta cautela, dal momento che l'elemento della 'fonte' (i fiori) amara dell'ape che produrrà miele si trova nel testimone del frammento simonideo (Plut. Quom. quis 79c) e non pare sicura la presenza nei versi del poeta lirico (nemmeno gli altri testimoni sembrano portare a questa conclusione).

⁸⁹ Anche le ali in sé possono alludere al 'viaggio'.

⁹⁰ Ci si può forse spingere a rilevare anche un'insistenza su certi suoni (sull'eufonia cf. Stanford 1967), che rafforzerebbero le ipotesi qui presentate: ai vv. 487-490 sono ripetuti il suono ο (πῶς ἂν ὥς ξουθόπτερος / μέλισσα συνενέγκαιμ' ἂν ἐκ πάντων γόους, / ἐς ἐν δ' ἐνεγκοῦς' ἄθρόον ἀποδοίην δάκρυ; / ὃ φίλτατ', εἴ τις φθόγγος εἰσακούεται), le dentali (πῶς ἂν ὥς ξουθόπτερος / μέλισσα συνενέγκαιμ' ἂν ἐκ πάντων γόους, / ἐς ἐν δ' ἐνεγκοῦς' ἄθρόον ἀποδοίην δάκρυ; / ὃ φίλτατ', εἴ τις φθόγγος εἰσακούεται), i suoni g e k (πῶς ἂν ὥς ξουθόπτερος / μέλισσα συνενέγκαιμ' ἂν ἐκ

che recita sulla scena ed esprime effettivamente nei versi il lamento e, in un certo senso, ‘dietro di lei’ c’è il poeta Euripide che compone il lamento. Anche a ciò sembra alludere la scelta dell’ape nel paragone: altrove, infatti, la scena dell’ape che sugge la dolce rugiada dai fiori per condensarla nel miele è impiegata sempre per l’attività poetica od oratoria⁹¹ ed è celebre il *topos* del poeta-ape e della poesia-miele⁹². Come il poeta raccoglie fonti di ispirazione per comporre il suo miele-μέλος, così anche nell’*Eracle* si può pensare a Megara – attrice ‘trenodica’ – che raccoglie i lamenti dei figli e ne ‘compone’ uno unico da trasmettere⁹³. In conclusione, come Upupa, il Coro negli *Uccelli* e il Coro nell’*Elena* invocano per il loro canto l’aiuto del trillante usignolo (cioè, allo stesso tempo, anche il suono dell’aulo), qui Megara vorrebbe addirittura *essere* un’ape dalle ali ronzanti (ma è anche, allo stesso tempo, attrice che recita in scena) per trasmettere un commovente messaggio al marito lontano.

Conclusioni

È utile considerare con attenzione i soggetti a cui ξουθός è riferito e per i quali si è affermato come epiteto poetico, dato che gli epiteti formulari sono garanzia di arcaicità (cf. d’Avino 1958, 106), e che aggettivi polisemici assai dibattuti (e.g. ἄργός, αἰόλος, πορφύρεος, etc.), hanno referenti (o una classe di referenti) propri, prediletti, che per lo più non sono intercambiabili (gli animali qualificati da ξανθός non si trovano, ad esempio, anche con l’epiteto ξουθός). Nel caso di ξουθός è evidente che: a) fin dalle prime attestazioni⁹⁴ viene attribuito sempre ad ali ed esseri alati⁹⁵, in

πάντων γούους, / ἐς ἐν δ’ ἐνεγχοῦς’ ἀθρόον ἀποδοίην δάκρυ; / ὃ φίλτατ’, εἴ τις φθόγγος εἰσακούεται), e inoltre è evidente la concentrazione di vocali lunghe e dittonghi (πῶς ἂν ὥς ξουθόπτερος / μέλισσα συνενέγκαιμ’ ἂν ἐκ πάντων γούους, / ἐς ἐν δ’ ἐνεγχοῦς’ ἀθρόον ἀποδοίην δάκρυ; / ὃ φίλτατ’, εἴ τις φθόγγος εἰσακούεται).

⁹¹ Cf. e.g. Ar. Av. 748-751, già citato da Wilamowitz (1909a, 328), Plat. *Ion* 534b1-3, dove si specifica che, dopo aver attinto da fonti che versano miele, i poeti «a noi portano i canti come le api, anch’essi volando come loro», Isocr. 1,52. Per i numerosissimi esempi e per uno studio del *topos* rimando a Waszink 1974, Burzacchini 1991, 47-50, Dunbar 1995, 466s., Murray 1996, 116s., Neri 2003a, 90.

⁹² Sulla simbologia dell’ape si vedano Cook 1895, Waszink 1974, Roscalla 1998.

⁹³ Se immaginiamo che Megara probabilmente sta ancora tenendo i bambini sotto le sue braccia attaccati alle vesti, ci possiamo domandare se la sua posizione richiami anche visivamente un essere alato: ai vv. 69ss. ha esplicitamente parlato delle sue *ali di chioccia* sotto cui stanno i figli e anche ai vv. 445s. si parla dei figli a lei ancora attaccati.

⁹⁴ Purtroppo, nonostante sia attestato il nome proprio Ξουθος e si trovi già in miceneo, non sappiamo nulla dell’uso poetico pre-classico di ξουθός, quindi abbiamo meno informazioni rispetto e.g. ad ἄργός.

⁹⁵ Come si è visto, le uniche eccezioni sono Chaerem. fr. 1,7 Sn.-K. (ξουθοὶ ἄνεμοι), SH 494,2 (ξουθὴ κεμάς) e Opp. *Cyn.* III 297 (ξουθὸς εἶδος). Dalla critica viene spesso citato come occorrenza

movimento o no. b) Euripide usa, o forse conia – sintetizzando espressioni come quelle presenti nell'*Inno ai Dioscuri* o in Bacchilide – il composto ξουθόπτερος, l'unico, come si è detto, attestato con ξουθός⁹⁶. Si noti che l'aggettivo qualifica proprio le *ali* (-πτερος), e non l'ape in generale come altrove, e quindi siamo portati a pensare che l'epiteto si applicasse specificatamente a una qualità di esse. c) Lo stesso si può dire nel caso dell'usignolo: ξουθός è usato precisamente per la sua gola, non solo per l'animale stesso. d) È epiteto delle ali di insetti che grazie ad esse producono un suono o addirittura un 'canto'. e) È chiaro che il fattore comune dei referenti è il rapido movimento e, in molti casi, la conseguente produzione di suono. f) Infine, la maggior parte dei referenti sono creature generalmente considerate e rappresentate in letteratura non per il loro aspetto, anzi, si potrebbe dire che sono soggetti 'sonori'⁹⁷: basti pensare all'usignolo⁹⁸ (o alla sua gola/bocca), alle ali dell'ape, alla cicala e alla locusta.

Dopo aver esaminato le occorrenze di ξουθός e ξουθόπτερος, pare opportuno escludere significati come 'fulvo', 'giallo', 'bruno', ancora usati da molti studiosi e traduttori, poiché, oltre a non essere provati su base etimologica, sembrano appiattire l'immagine e spesso sono inadatti ai referenti e ai contesti. Al contrario, pare più utile confrontare il comportamento di ξουθός con quello di simili aggettivi poetici e polisemici come αἰόλος, ἀργός, πορφύρεος, che, da un originario nucleo semantico, grazie alla concezione greca di una stretta connessione tra rapido movimento e luminosità/brillantezza, hanno o hanno sviluppato un valore indicante un certo tipo di movimento e uno indicante un grado di luminosità⁹⁹. Così, piuttosto che una tonalità, ξουθός poteva indicare un concetto più ampio, un certo fenomeno luminoso (e.g.

dell'aggettivo anche Opp. *Hal.* II 452, dove l'autore, parlando del velenoso pesce arcobaleno, dice ξανθὸν ἅπ' ἀνέρος αἶμα πάσασθαι. La lezione originaria è appunto ξανθόν, che giustamente viene difesa da Fajen (1995, 228s.), sulla base dell'uso di ξανθός col senso di «blutrot» in Opp. *Hal.* V 276 (cf., forse, anche Eur. *IT* 73), mentre ξουθός è una correzione, che non pare necessaria, proposta da Wasse.

⁹⁶ L'ape produce il ronzio quando è in volo, dunque il movimento delle ali, indipendentemente da come vada interpretato il controverso Arist. *HA* 535b, e da quale idea potesse avere Euripide sulla produzione del suono dell'insetto – con ogni probabilità pensava a un rumore prodotto dalle ali – è comunque associato al ronzio.

⁹⁷ Pare inoltre da condividere quanto afferma d'Avino (1958) a conclusione del suo paragrafo sulla componente 'affettiva' (pp. 128s.): «sempre e in tutti questi aggettivi [aggettivi con un valore coloristico o polisemantici], il multiforme potere evocativo poggia sulla vivida intuizione del reale al quale l'uso li ha associati». Più radicale, forse troppo, Dürbeck (1968), per cui il valore 'affettivo' di ξουθός è centrale: l'aggettivo indicherebbe non tanto una precisa e primaria qualità percettiva (e.g. suono acuto, basso), quanto una percezione secondaria («sekundären Klangmodalitäten»), una «starke Affektivität» che varia a seconda dei casi (con effetto pauroso, familiare, incantevole, etc.).

⁹⁸ Dunbar (1995, 206) parla di «an elusive and inconspicuous bird, more often heard than seen».

⁹⁹ Anche il fatto che in miceneo compaia come nome proprio, derivante probabilmente dall'aggettivo, accanto a termini con un comportamento simile, basati cioè sulla percezione originaria dell'unione movimento-effetto di luce, può portare a questa conclusione.

‘vibrante’, ‘brillante/splendente’). Un valore di movimento rapido o vibratorio può comunque essere derivato da o essere compresente fin dalle origini con un valore visivo. Escluderei, però, il semplice valore di ‘veloce’, quasi come sinonimo di ταχύς. Piuttosto si può pensare che si riferisca a un fenomeno visivo che si verifica in séguito a un movimento rapido o vibratorio: è interessante notare che in italiano il verbo ‘brillare’ e il sostantivo ‘brillo’ si usano per le ali in movimento¹⁰⁰. Nel caso di ξουθός, però, sembra aggiungersi o svilupparsi (da subito o dai primi usi poetici) un altro valore, quello di suono, derivato – così pare in base alle occorrenze, in particolare ai referenti, e al nuovo composto ξουθόπτερος – da un rapido movimento che produce o può produrre una vibrazione sonora, un ronzio, un fruscio, piuttosto che da un fenomeno di sinestesia¹⁰¹. Si può ipotizzare allora una traduzione – nonostante paia difficile e forse inopportuno adottare uno stesso termine italiano per tutte le occorrenze – come ‘cangiante’, che si adatta, anche etimologicamente, in riferimento a luminosità, movimento rapido, vibrazione sonora, sebbene per noi tale termine richiami principalmente un tipo di effetto visivo.

La ricchezza di significati che si è cercato di rilevare rende ξουθός un perfetto termine poetico e soprattutto drammatico, adatto a contesti in cui gli autori cercano un’immagine mimetica e sfaccettata e intendono evocare gli elementi performativi di luce, movimento e suono.

¹⁰⁰ Cf. De Mauro (2000) s.v. ‘brillare’ «spec. di ali, frullare» e s.v. ‘brillo’ «rumore del battito delle ali degli uccelli che s’involano». Si veda anche Taillardat (1965, 135), che, a proposito dell’uso in Aristofane, propone l’originale traduzione «*drillant*», termine usato dai poeti della Pléiade, che «se dit d’êtres ou de choses *qui s’agitent*, mais signifie aussi *brillant, étincelant*».

¹⁰¹ Per il fenomeno della sinestesia, soprattutto relativa al suono, cf. Stanford (1936, 47-62); egli ritiene che anche l’uso di ξουθός sia sinestetico (p. 54: «it could mean ‘dusky-’ or ‘tawny-coloured’ in the visual and ‘whirring-’ or ‘husky-voiced’ in the auditory sphere»). Per altri esempi si vedano d’Avino (1958, 121 n. 83) e Irwin (1974, 19).

Il lessico musicale in Euripide

ἀβάκχευτος	non iniziato ai riti bacchici, che non baccheggia	<i>Or.</i> 319; <i>Ba.</i> 472
ἄγών	agone, gara	<i>Supp.</i> 71 (γόνων ἄ.)
ᾄδω ο ἄείδω	cantare	<i>Al.</i> 761; <i>Med.</i> 45; <i>Hipp.</i> 58; <i>Tr.</i> 513; <i>HF</i> 681; <i>IT</i> 1091, 1130; <i>Ion</i> 92, 1091; <i>Hel.</i> 1114s.; <i>Hyps.</i> 208; <i>Ant.</i> fr. 182a, fr. 188,3, fr. 202; <i>Ba.</i> 1345; <i>Phaeth.</i> 97, 228, 231; <i>Cy.</i> 425; fr. 369,3; fr. 448a,84; fr. 481,16
ἄελλα	turbine, giro	<i>Hel.</i> 1498s. (ἀστέρων)
ἄελλόπους	dai piedi rapidi come un turbine	<i>Hel.</i> 1314
αἶγμα	gemito	<i>Al.</i> 873; <i>Hel.</i> 186s.; <i>Ph.</i> 335, 1519
αἰάζω	lamentare	<i>Med.</i> 1347; <i>Tr.</i> 145, 158; <i>HF</i> 1053s.; <i>IT</i> 227; <i>Ion</i> 168, 1205; <i>Or.</i> 80
αἶλινος	lamentoso; canto di lamento (<i>sost.</i>)	<i>HF</i> 348; <i>Hel.</i> 172, 1164; <i>Ph.</i> 1519; <i>Or.</i> 1395
αἰόλος	cangiante, mutevole	<i>Ion</i> 499 (ἰαχῶς)
αἰσσω	agitarsi, slanciarsi	<i>Supp.</i> 962
ἀλαλαγή	grido	<i>Ion</i> 677
ἀλαλαγμός	grido, strepito	<i>Hel.</i> 1352; <i>Cy.</i> 65
ἀλαλάζω	levare un grido	<i>El.</i> 855; <i>HF</i> 981; <i>Ant.</i> fr. 223,83; <i>Ba.</i> 592s.
ἀλαλή	grido	<i>Hel.</i> 1344; <i>Ph.</i> 335; fr. 370,5
ἀλίρροθος	che risuona del fragore del mare	<i>Hipp.</i> 1205
ἄλμα	balzo	<i>El.</i> 439
ἄλυρος	estraneo/inadatto alla lira	<i>Al.</i> 447; <i>IT</i> 146; <i>Hel.</i> 185; <i>Ph.</i> 1028
ἄμιλλα	contesa (in ambito corale)	<i>IT</i> 1147
ἀμιλλάομαι	contendere, sforzarsi	<i>Hel.</i> 165 (ἄ. γόνων)

ἄμουσία	disarmonia, mancanza di arte musicale	<i>HF</i> 676; fr. 407,1
ἄμουσος	privo di arte, non musicale, dissonante	<i>Al.</i> 760; <i>Cy.</i> 426; fr. 663,2; fr. 907,2
ἀναβακχεύω	suscitare/essere in preda a furore bacchico	<i>Or.</i> 338; <i>Ba.</i> 864
ἀναβοάω	levare un grido, lamentare, invocare	<i>Hel.</i> 190, 1108, 1309, 1592; <i>Hyps.</i> 266; <i>Or.</i> 103, 985; <i>Ba.</i> 525, 731, 1079, 1154; <i>IA</i> 465
ἀνακαλέω	invocare	<i>Supp.</i> 626; <i>Tr.</i> 469, 1281; <i>HF</i> 717, 870, 910; <i>IT</i> 780; <i>Hel.</i> 966; <i>Ph.</i> 608, 613, 617; <i>Ba.</i> 446, 1145
ἀνακέλαδος	strepito	<i>Or.</i> 185 ¹
ἀνακλαίω	scoppiare a piangere	<i>IT</i> 230
ἀναλαλάζω	gridare forte	<i>Supp.</i> 719; <i>Ph.</i> 1395
ἀναστενάζω	gemere, lamentare	<i>HF</i> 118; <i>IT</i> 656; <i>IA</i> 1549
ἀναστένω	gemere	<i>Hec.</i> 185; <i>Tr.</i> 1132; <i>IT</i> 551; <i>Or.</i> 1018
ἄναυλος	privo dell'accompagnamento dell'aulo	<i>Ph.</i> 791
ἀναχορεύω	danzare di gioia, celebrare con danze	<i>HF</i> 783; <i>Ion</i> 1079; <i>Ph.</i> 1756; <i>Or.</i> 582; <i>Ba.</i> 482, 1153
ἀνιάχω	gridare forte	<i>Or.</i> 1465
ἀνοδύρομαι	levare grida di lamento	<i>Hyps.</i> 316
ἀνολολύζω	gridare, eccitare a grida	<i>Med.</i> 1173; <i>Tr.</i> 1000; <i>IT</i> 1337; <i>Ba.</i> 24
ἀνορχέομαι	danzare (per la gioia)	<i>Supp.</i> 719
ἀνοτοτύζω	scoppiare in lamenti	<i>Hel.</i> 371
ἀντηχέω	cantare in risposta	<i>Al.</i> 423; <i>Med.</i> 427
ἀντικλάζω	risuonare contro, gridare in	<i>Andr.</i> 1145; <i>Ba.</i> 1057

¹ La tradizione manoscritta conserva la lezione στόματος ἀνακέλαδον o ἀνὰ κέλαδον (quest'ultima considerata improbabile da Di Benedetto 1965, 42), mentre Diggle (1994a) accoglie l'interessante congettura στόμα τὸ σὸν ἀκέλαδον di Willink 1986, 115s.

	risposta	
ἀντίμολπος	che risuona diversamente	<i>Med.</i> 1176
ἀντιφθέγγομαι	risuonare	<i>Hipp.</i> 1216
ἀντίφωνος	che risuona in risposta	<i>Supp.</i> 800
ἀντίψαλμος	cantato in risposta	<i>IT</i> 179
ἄντυξ	ponticello (di cordofono)	<i>Hipp.</i> 1135
ἀνυμέναιος	senza canti nuziali	<i>Ph.</i> 347
ᾠοιδὴ ο ᾠδή	canto	<i>Med.</i> 197, 421, 425; <i>Hipp.</i> 743; <i>Heracl.</i> 780; <i>Supp.</i> 975, 997, 1225; <i>Tr.</i> 336, 514, 529, 1245; <i>El.</i> 143, 865; <i>HF</i> 767, 1026; <i>IT</i> 179, 1283; <i>Ion</i> 169, 1096; <i>Ph.</i> 807; <i>Hyps.</i> 313; <i>Ant.</i> fr. 223,121; <i>Cy.</i> 40, 69, 423; <i>Phaeth.</i> 101; fr. 453,7
ᾠοίδιμος	cantato	<i>El.</i> 471
ᾠοιδός	canoro, musicale; cantore (sost.)	<i>Al.</i> 454; <i>Heracl.</i> 403; <i>Hipp.</i> 743; <i>Tr.</i> 385; <i>HF</i> 110s., 678, 691, 1315, 1346; <i>Hel.</i> 1109; <i>Ph.</i> 1507; fr. 528a
ἄπομουςος	estraneo alle Muse	<i>Med.</i> 1089; <i>Ph.</i> 807
ἄπωδός	stonato	<i>Cy.</i> 490
ἄραγμα	battito, strepito	<i>Cy.</i> 205
ἄραγμός	strepito	<i>Ph.</i> 1143; fr. 631,1
ᾠράσσω	battere, colpire	<i>Tr.</i> 279, 1235 (ᾠ. κρᾶτα)
Ἄ-/ᾠρμονία	A-/armonia	<i>Med.</i> 834; <i>Ph.</i> 822; <i>Phaeth.</i> 68
ᾠρχέχορος	che guida il Coro/la danza	<i>Tr.</i> 151
ᾠστένακτος	privo di lamento funebre	<i>Al.</i> 173; <i>Hec.</i> 691
ᾠδᾶω	pronunciare, cantare, celebrare	<i>Hipp.</i> 582; <i>Hec.</i> 194; <i>HF</i> 499; <i>Ion</i> 156, 219, 893, 907; <i>Ph.</i> 1733; <i>Hyps.</i> 201; <i>Ba.</i> 580
ᾠδή	voce, canto, suono	<i>Supp.</i> 710; <i>Tr.</i> 1303; <i>IT</i> 227; <i>Ion</i> 911, 1446; <i>Hel.</i> 1346 (χαλκοῦ α.); <i>Ba.</i> 576
ᾠλέω	risuonare di auli	<i>IT</i> 367

αὐλός	aulo	<i>Al.</i> 346s. (Λίβυς α.), 430; <i>Tr.</i> 126; <i>HF</i> 684 (Λίβυς α.); <i>Ion</i> 1177; <i>Hel.</i> 1351; <i>IA</i> 577 (Φρύγιος α.); <i>Ba.</i> 127s. (Φρύγιος α.), 380; fr. 556,2
αὔω	gridare	<i>Ion</i> 1446
ἀχέω	far risuonare	<i>Supp.</i> 72; <i>HF</i> 1027; <i>Ion</i> 883; <i>Ph.</i> 1295; <i>Hyps.</i> 215; <i>Phaeth.</i> 78; fr. 631,2
ἄχορευτος	privo di danza/estraneo alla danza	<i>Tr.</i> 121
βακχεία	orgia bacchica	<i>Ba.</i> 218, 1293
βακχεῖος	bacchico, preso dal delirio	<i>Ph.</i> 228; <i>Ba.</i> 126, 1057
	bacchico	
βάκχευμα	baccanali	<i>Tr.</i> 367; <i>Ba.</i> 40, 567s., 724; <i>Cy.</i> 25
βακχεύω	partecipare a riti bacchici, essere in preda a furore	<i>Hipp.</i> 954; <i>Tr.</i> 342; <i>HF</i> 1142; <i>Hel.</i> 1364; <i>Or.</i> 835; <i>Ba.</i> 76s.
	bacchico	
βάκχη, βάκχος	baccante	<i>Hec.</i> 1076 (Ἄιδα β.); <i>HF</i> 1119 (Ἄιδου β.); <i>Hel.</i> 543; <i>Ph.</i> 1489s. (νεκύνων β.); <i>Or.</i> 1492s. (ἄθυρτος β.); <i>Cy.</i> 64; fr. 472,15
βακχιάζω	partecipare a riti bacchici, essere in preda al furore	<i>Cy.</i> 204
	bacchico	
βάκχιος	bacchico	<i>Ph.</i> 655
βάρβιτος	<i>barbitos</i> (tipo di lira)	<i>Al.</i> 345; <i>Cy.</i> 40
βαρύβρομος	dal suono cupo, grave	<i>Hel.</i> 1305, 1351; <i>Ph.</i> 182; <i>Hyps.</i> 1601; <i>Ba.</i> 156
βαρύς	basso, grave	<i>Hipp.</i> 1202 (βρόμος β.)
βάσις	passo	<i>Tr.</i> 334; <i>Ph.</i> 303
βῆμα	passo	<i>Tr.</i> 343
βοάω	gridare	<i>Al.</i> 234; <i>Med.</i> 206; <i>Tr.</i> 29, 335, 830, 1090, 1310; <i>HF</i> 753, 1048; <i>IT</i> 284,

		1446; <i>Hel.</i> 1434; <i>Ph.</i> 1317; <i>Hyps.</i> 259; <i>Ant.</i> fr. 223,83; <i>IA</i> 438, 1584; fr. 370,6
βοή	grido, canto	<i>Med.</i> 131, 201; <i>Supp.</i> 721; <i>Tr.</i> 547, 556, 999; <i>El.</i> 747, 756, 879, 1166; <i>IT</i> 1092; <i>Ion</i> 92; <i>Hel.</i> 370, 1576; <i>Ph.</i> 301, 679, 1036, 1154, 1302; <i>Or.</i> 148, 1314, 1325, 1353, 1385; <i>Ba.</i> 159, 1131; fr. 370,9
βρέμω	rumoreggiare, risuonare	<i>Heracl.</i> 832; <i>HF</i> 962; <i>Ba.</i> 162
βρόμιος	strepitante, risonante	<i>Hel.</i> 1308
βρόμος	strepito, suono	<i>Hipp.</i> 1202
γῆρυς	voce	<i>Al.</i> 969; <i>El.</i> 754
γοάω	lamentarsi, compiangere	<i>Tr.</i> 289; fr. 122,8
γοερός	lamentoso	<i>Hec.</i> 84; <i>Hel.</i> 188; <i>Ph.</i> 1567
γόος	gemito, lamento	<i>Al.</i> 88, 922; <i>Med.</i> 59, 135, 205, 1211; <i>Hipp.</i> 1181; <i>Andr.</i> 92, 1159, 1198; <i>Hec.</i> 297, 434; <i>Supp.</i> 71, 79, 85, 87, 111, 287, 839, 977, 1142, 1147; <i>Tr.</i> 316; <i>El.</i> 59, 125, 141, 144, 1211; <i>HF</i> 488, 1026; <i>IT</i> 656, 832, 860; <i>Ion</i> 769, 1459; <i>Hel.</i> 165, 170, 321, 339, 1287; <i>Ph.</i> 883, 1057, 1309, 1335, 1672; <i>Hyps.</i> 315; <i>Or.</i> 204, 320, 860, 1022, 1121; <i>Ba.</i> 1162; <i>Phaeth.</i> 69; fr. 118,4; fr. 122,13
διαπρύσιος	penetrante, acuto	<i>Hel.</i> 1308 (κέλαδος δ.)
δίχροτος	che risuona doppiamente	<i>IT</i> 408
δινεύω	roteare, volteggiare	<i>IT</i> 192; <i>Ph.</i> 791 (<i>dub.</i>)
δίνη	vortice, turbine, moto circolare	<i>Al.</i> 145; <i>Hipp.</i> 150; <i>HF</i> 368s.; <i>Tr.</i> 210; <i>Ion</i> 1084; <i>Or.</i> 984, 1310; <i>Cy.</i> 46

δόναξ	canna	fr. 556,1 (ὑμνοποιός δ.)
δουπέω	risuonare cupamente, rimbombare	<i>Al.</i> 104
δοῦπος	suono cupo	<i>Ba.</i> 513
δράμημα	corsa	<i>Or.</i> 1005 (Πλειάδος δ.)
δριμύς	penetrante, acuto	<i>Cy.</i> 104 (κρόταλον δ.)
δρομαῖος	che corre, agile	<i>Hel.</i> 543, 1319
δρομάς	che corre, errante, folle/delirante	<i>Hipp.</i> 550; <i>Supp.</i> 1000; <i>Hel.</i> 1301; <i>Or.</i> 317; <i>Ba.</i> 136
δυσθρήνητος	molto lamentevole	<i>IT</i> 144
δυσκέλαδος	dall'infausto suono	<i>Med.</i> 420 (<i>fig.</i>); <i>Ion</i> 1090s., 1098
δυσφόρμιγξ	inadatto alla <i>phorminx</i>	<i>IT</i> 225
ἐγκύκλιος	circolare	<i>IT</i> 429 (χορὸς ἐ.)
ἐκβακχεύω	eccitare al furore bacchico, agitare	<i>Supp.</i> 1001; <i>Tr.</i> 408; <i>Ion</i> 1204; <i>Ba.</i> 1295
ἐκβρυχάομαι	muggire forte (di uomini)	<i>IT</i> 1390
ἐκτυπέω	risuonare	<i>Tr.</i> 544
ἐκχορεύω	fare uscire dal Coro	<i>Hel.</i> 381
ἐλ-/εἰλικτός	tortuoso, volteggiante	<i>El.</i> 180 (πούς ἐ.)
ἔλεγος	melodia, canto	<i>Tr.</i> 119 (δακρύων ἔ.); <i>IT</i> 146, 1091; <i>Hel.</i> 185; <i>Hyps.</i> 258
ἐλελίζω	far vibrare (<i>att.</i>); risuonare, trillare, gridare (<i>att.</i> e <i>med.</i>)	<i>Hel.</i> 1111; <i>Ph.</i> 1514
ἐλίσσω ο εἰλίσσω	girare, danzare circolarmente, volteggiare	<i>Tr.</i> 333; <i>El.</i> 437; <i>HF</i> 690; <i>IT</i> 1103, 1145; <i>Hel.</i> 1362; <i>Ph.</i> 234s.; <i>Hyps.</i> 214; <i>Or.</i> 171, 1293 ² , 1379; <i>IA</i> 1055, 1480; <i>Ba.</i> 569s.
ἔναυλος	accompagnato dall'aulo	<i>HF</i> 879
ἐνοπή	voce, suono, grdio	<i>Ion</i> 882; <i>Ba.</i> 159
ἐξόδω	cantare	<i>Tr.</i> 472

² I codd. trasmettono ἐκεῖσ' ἐλίσσετε, mentre Willink (1986) e Diggle (1994) accolgono la correzione di Gent (1857) ἐκεῖσε λεύσσετε.

ἐξαιάζω	lamentare	<i>Tr.</i> 198
ἐξαρχος	guida (nella danza, nel corteo)	<i>Ba.</i> 141
ἐξαυδάω	intonare, cantare	<i>IT</i> 181; <i>Ant.</i> fr. 223,10
ἐξελίσσω	muovere in cerchio	<i>Tr.</i> 3; <i>HF</i> 977
ἐπάδω	incantare	<i>IA</i> 1212
ἐπαυλέω	suonare sull’aulo, accompagnare con l’aulo	<i>HF</i> 895
ἐπηχέω	riecheggiare, risuonare	<i>IA</i> 1584; <i>Cy.</i> 426
ἐπιβρέμω	fare risuonare	<i>Ba.</i> 151
ἐπικήδειος	funebre (canto)	<i>Tr.</i> 514
ἐπιπνέω	soffiare ³	<i>Ph.</i> 789, 794
ἐπορθορβοάω	innalzare all’alba?	<i>El.</i> 142 ⁴
ἐποτοτύζω	gridare, lamentarsi	<i>Ph.</i> 1038
ἐπτάτονος	a sette corde/toni	<i>Al.</i> 446; <i>HF</i> 683; <i>IT</i> 1129
ἐπτάφθογγος	a sette suoni	<i>Ion</i> 881
ἐπωδή	incanto	<i>Hipp.</i> 478; <i>Cy.</i> 646
ἐπωδός	incantatore	<i>Ph.</i> 1260
ἔρις	contesa, rivalità (in ambito corale)	<i>IT</i> 1149
εὐάζω ο εὐιάζω	gridare “evoé”	<i>Ba.</i> 68, 1034; <i>Cy.</i> 495
εὔασμα	grido di “evoé”	<i>Ba.</i> 129, 151
εὐίος	che grida “evoé”	<i>Ph.</i> 656; <i>Ba.</i> 157, 238, 413, 566, 579, 608, 791, 1167; <i>Cy.</i> 25, 192; <i>Ant.</i> fr. 203,2
εὐκέλαδος	dal bel suono	<i>Ba.</i> 160
εὔκομπος	ben risonante	<i>Tr.</i> 152
εὐλύρας ed εὔλυρος	dalla bella lira/abile a suonare la lira	<i>Al.</i> 570; fr. 477

³ Il verbo ha per soggetto Ares e, come osserva Mastronarde (1994, 379), in entrambi i versi delle *Fenicie* richiama da un lato l’immagine tradizionale del dio della guerra come tempesta (cf. Aesch. *Th.* 343s.), dall’altro la sua azione di ispirazione ‘anti-musicale’ (in contrapposizione ai λωτοῦ πνεύματα del v. 787).

⁴ West (1980, 14) ritiene che ἐπορθορβοάσω, trasmesso da **L**² e difeso da Denniston (1939, 66s.), sia da correggere, e propende per la proposta di Dindorf (1825) ἐπορθρεύσω.

εὐμουσία	sensibilità/abilità nella musica	<i>Ant.</i> fr. 188,2
εὐμουσος	melodioso, dalla bella melodia	<i>IT</i> 145
εὐπνοος	dal bel soffio, in cui passa bene l'aria	fr. 556,2 (αὐλὸς εὐ.)
εὐφθογγος	dal bel suono	<i>Tr.</i> 127
ἥ-/ἁπύω	dire ad alta voce, gridare, cantare	<i>Hec.</i> 154; <i>Supp.</i> 800; <i>Tr.</i> 1304; <i>Or.</i> 1253; <i>Ba.</i> 984; fr. 370,28
ἡδυβόας	dal dolce suono	<i>Ba.</i> 127
ἡδύθροος	dal dolce suono	<i>El.</i> 703
ἡδύπνοος	dal dolce soffio/suono	<i>Med.</i> 840
ἡχέτης	risonante, sonoro	<i>El.</i> 151
ἡχή	strepito, grido, lamento, parola	<i>Med.</i> 149, 205; <i>IT</i> 180; <i>Ph.</i> 1040, 1148, 1378; <i>Ba.</i> 1086
ἦχημα	suono	<i>IA</i> 1045
ἦχώ	eco, suono, grido	<i>Hipp.</i> 791 (<i>dub.</i>); 1201; <i>Hec.</i> 155, 1111; <i>Supp.</i> 89; <i>Tr.</i> 1267
θεσπιωδέω	cantare una profezia	<i>Ph.</i> 958
θεσπιωδός	profetessa	<i>Med.</i> 668; <i>Hec.</i> 677; <i>Hel.</i> 145, 515, 859; fr. 481,20
θιασεύω	introdurre/radunare nel tiaso	<i>Ion</i> 552; <i>Ba.</i> 75, 379
θίασος	tiaso, gruppo	<i>IT</i> 1146; <i>Ph.</i> 796, 1756; <i>Or.</i> 319; <i>Ba.</i> 56, 115, 136, 532, 558, 584, 680, 978, 1180
θοάζω	muovere/muoversi rapidamente	<i>Tr.</i> 307, 349; <i>IT</i> 1142; <i>Ph.</i> 794; <i>Ba.</i> 65, 219
θόρυβος	clamore	<i>Hec.</i> 1111; <i>Supp.</i> 160; <i>IA</i> 317, 604
θρηνέω	lamentare, intonare un canto di lamento	<i>Med.</i> 626, 1249, 1396, 1409; <i>Hec.</i> 675, 961; <i>Tr.</i> 111, 684; <i>IT</i> 490; <i>Hel.</i> 604; <i>Ph.</i> 1303, 1434, 1762; fr. 46,2; fr. 449,4

θρήνημα	lamento	<i>El.</i> 215; <i>Hel.</i> 174; <i>Or.</i> 132
θρήνος	lamento, canto funebre	<i>Med.</i> 1211; <i>Andr.</i> 92; <i>Hec.</i> 212, 298, 434; <i>Supp.</i> 88; <i>Tr.</i> 609; <i>HF</i> 1053; <i>IT</i> 144, 182, 1095; <i>Hel.</i> 166, 1054, 1112; <i>Ph.</i> 1635; <i>Or.</i> 985, 1395
θρηνοδέω	cantare un lamento	<i>IA</i> 1176
θροέω	gridare	<i>Hipp.</i> 212, 572; <i>Tr.</i> 153,1239; <i>Ion</i> 784; <i>Ph.</i> 1341; <i>Or.</i> 187, 1248, 1265; <i>IA</i> 143, 1345; <i>Ba.</i> 1168
θωύσσω	gridare	<i>Tr.</i> 153; <i>Or.</i> 168
ἱακχος	inno (bacchico)	<i>Tr.</i> 829, 1230 (νεκρῶν ἱ.); <i>Cy.</i> 69
ἱαχή	grido, clamore, suono	<i>Tr.</i> 337; <i>El.</i> 143; <i>Ion</i> 499; <i>Ph.</i> 1302; <i>Or.</i> 1474; <i>IA</i> 1039; <i>Ba.</i> 149; fr. 586,4
ἱάχημα	grido, sibilo	<i>HF</i> 883
ἱάχω ο ἱαχέω	gridare, intonare, celebrare con il canto, risuonare	<i>Heracl.</i> 752, 783; <i>Tr.</i> 515; <i>El.</i> 707, 1150; <i>HF</i> 349; <i>Hel.</i> 1147, 1486; <i>Or.</i> 826, 965, 1465; <i>Phaeth.</i> 82
ἱήϊος (ἱηϊήϊος)	invocato con grido “iē”	<i>El.</i> 1211; <i>Ph.</i> 1036s.; <i>Hyps.</i> 258
ἱήλεμος ο ἱάλεμος	lamento, canto funebre	<i>Supp.</i> 281; <i>Tr.</i> 604, 1304; <i>HF</i> 110; <i>Ph.</i> 1033s.; <i>Or.</i> 1390; fr. 953m,17
κάλαμος	canna	<i>El.</i> 702 (εὐάρμοστος κ.); <i>IT</i> 1125 (κηροδέτος κ.); <i>IA</i> 577 (αὐλῶν κ.)
καλλίνικος	che celebra una vittoria; canto di vittoria (<i>sost.</i>)	<i>Med.</i> 45; <i>El.</i> 865 (ῥῆδῃ κ.); <i>HF</i> 180, 681; <i>Ph.</i> 1728s.; <i>Ba.</i> 1147, 1161; fr. 370,6
Καλλιόπη	Calliope (dalla bella voce)	<i>Hyps.</i> 317
καλλίφθογγος	dal bel suono, che risuona piacevolmente	<i>HF</i> 350; <i>IT</i> 222; <i>Ion</i> 169
καλλίχορος	dalle belle danze	<i>Heracl.</i> 359; <i>HF</i> 690; <i>Ion</i> 1075 (παγῆ κ.); <i>Hel.</i> 1454; <i>Ph.</i> 786; fr. 453,7
καταβακχίομαι	essere in preda al furore	<i>Ba.</i> 109

	bacchico	
καταθρηνέω	lamentare	<i>El.</i> 1326; <i>Hyps.</i> 313
κατακλαίω	compiangere, lamentarsi, gemere	<i>El.</i> 113, 128, 156; <i>IT</i> 149
κατακομάζω	irrompere sfrenatamente su	<i>Ph.</i> 352
καταστένω	gemere	<i>Andr.</i> 443; <i>Tr.</i> 318; <i>HF</i> 1039, 1141; <i>Or.</i> 357
καταυλέω	incantare con l'aulo	<i>HF</i> 871
κατοιμώζω	lamentarsi, gemere	<i>Andr.</i> 1159
κατολοφύρομαι	lamentarsi	<i>IT</i> 643; <i>Or.</i> 339
κελαδέω	risuonare, far risuonare, cantare	<i>Tr.</i> 121; <i>El.</i> 716; <i>HF</i> 679, 694; <i>IT</i> 1093; <i>Ion</i> 93; <i>Hel.</i> 371; <i>Ph.</i> 1102
κελάδημα	suono	<i>Ph.</i> 213
κέλαδος	clamore, suono, canto	<i>Hipp.</i> 576; <i>Hec.</i> 927; <i>Tr.</i> 1072; <i>HF</i> 792; <i>IT</i> 1129; <i>Hel.</i> 1309; <i>Ba.</i> 578; <i>Cy.</i> 489
κιθάρα	cetra	<i>Al.</i> 583; <i>HF</i> 350; <i>IT</i> 1237; <i>Ion</i> 882, 905; <i>Hyps.</i> 219, 315, 1622 (Ἀσιᾶς κ.); <i>IA</i> 1037; <i>Cy.</i> 444
κιθαρίζω	suonare la cetra	<i>Ba.</i> 562
κίθαρις	cetra	<i>Hyps.</i> 259 (Θρηῖσσα κ.); fr. 370,9
κλαγγή	grido, clamore	<i>Tr.</i> 146; <i>Hel.</i> 189
κλάζω	gridare	<i>Ion</i> 905, 1204; <i>Ph.</i> 1144
κλαίω	piangere, lamentarsi	<i>Al.</i> 201, 530, 542, 599, 762, 948, 988, 1041; <i>Med.</i> 347, 1377; <i>Hipp.</i> 1086, 1175; <i>Heracl.</i> 270, 445; <i>Andr.</i> 577, 634, 758, 1160; <i>Hec.</i> 212, 840; <i>Supp.</i> 286, 458, 775, 1160; <i>Tr.</i> 482; <i>El.</i> 510; <i>HF</i> 1111, 1238; <i>IT</i> 55; <i>Hel.</i> 1190; <i>Or.</i> 61, 280, 951; <i>IA</i> 306, 1122; <i>Cy.</i> 174, 425, 490, 554, 701
κουφίζω	balzare	<i>El.</i> 861
κόχλος	conchiglia (usata come	<i>IT</i> 302

	strumento)	
κραυγή	grido, clamore	<i>Hipp.</i> 902; <i>Andr.</i> 1144; <i>Hec.</i> 1109; <i>El.</i> 695; <i>Ion</i> 892; <i>Or.</i> 1510, 1529
κρέκω	suonare	<i>Hyps.</i> 198
κροταλίζω	suonare i crotali	<i>Hyps.</i> fr. 769
κρόταλον ο	crotali	<i>Hel.</i> 1308; <i>Hyps.</i> 194; <i>Cy.</i> 104, 205
κόρταλον		
κρότος	rumore, suono	<i>Heracl.</i> 783; <i>Tr.</i> 546; <i>Hyps.</i> 194; <i>Cy.</i> 37
κρούω	battere, percuotere	<i>Supp.</i> 720 (κ. χεῖρας); <i>El.</i> 180 (πόδα κ.); <i>HF</i> 1304 (πόδα κ., <i>dub.</i>); <i>IA</i> 1043 (ἵχνος κ.)
κτυπέω	risuonare, far risuonare	<i>Med.</i> 1180; <i>El.</i> 802; <i>HF</i> 1048; <i>Tr.</i> 544, 1306; <i>Ph.</i> 1181; <i>Or.</i> 141, 1467; <i>Ba.</i> 61, 240
κτύπος	rumore, fragore	<i>Al.</i> 87, 430; <i>Hec.</i> 1113; <i>Supp.</i> 87, 604s. (στερνοτυπής κ.); <i>Tr.</i> 1325; <i>Ph.</i> 269, 1351; <i>Hyps.</i> 194; <i>Or.</i> 137, 172, 183, 963, 1311, 1353; <i>IA</i> 438, 1582; <i>Ba.</i> 129, 513
κύκλιος	circolare (di danza)	<i>IT</i> 1104 (εἰλίσσειν ὕδωρ κ.); <i>Hel.</i> 1312 (χορὸς κ.); <i>IA</i> 1055 (εἰλίσσειν κύκλια)
κύκλωμα	cerchio (del timpano)	<i>Ba.</i> 124 (βυρσότονον κ.)
κυμόκτυπος	risonante dei flutti	<i>Hyps.</i> 215
κώκυμα	gemito, lamento	<i>Or.</i> 1298
κωκυτός	lamento	<i>Med.</i> 1177; <i>Supp.</i> 721; <i>Tr.</i> 28; <i>Ph.</i> 1350
κωμάζω	cantare, celebrare (in processione)	<i>Al.</i> 815, 831; <i>HF</i> 180
κώμος	processione, corteo, festa	<i>Al.</i> 343, 918; <i>Hipp.</i> 55; <i>Hel.</i> 1469; <i>Ph.</i> 790; <i>Ba.</i> 1167; <i>Cy.</i> 39, 492, 497, 534; fr. 453,8

λάσκω	gridare, cantare	<i>Al.</i> 346; <i>Hipp.</i> 55; <i>Hec.</i> 678, 1110; <i>El.</i> 1214; <i>IT</i> 976; <i>Hel.</i> 185; <i>Or.</i> 162, 330
λεπτός	sottile (di suono)	<i>Phaeth.</i> 67s. (ἁρμονία λ.)
λιγυρός	stridente, acuto	<i>Med.</i> 206
λιγύς	acuto, chiaro	<i>Heracl.</i> 892
λιτή	preghiera, supplica	<i>El.</i> 593
λύρα	lira	<i>Al.</i> 430; <i>Med.</i> 424; <i>IT</i> 1129; <i>Ph.</i> 824; <i>Ant.</i> fr. 190, fr. 223,120
λωτός	loto (<i>lett.</i>), aulo	<i>Heracl.</i> 892s.; <i>Tr.</i> 544 (Λίβυς λ.); <i>El.</i> 716; <i>HF</i> 11; <i>Hel.</i> 170s. (Λίβυς λ.); <i>Ph.</i> 787; <i>IA</i> 438, 1036 (Λίβυς λ.); <i>Ba.</i> 160, 687; fr. 370,8 (Λίβυς λ.)
μαινάς	in preda a furore bacchico, menade	<i>Tr.</i> 307, 349; <i>Ph.</i> 1752; <i>Ba.</i> 570
μελιβόας	dal dolce canto	<i>Phaeth.</i> 78
μέλος	canto, melodia	<i>Al.</i> 357, 454, 578, 760; <i>Med.</i> 426; <i>Hec.</i> 84; <i>Tr.</i> 352, 515, 545; <i>El.</i> 143, 756; <i>HF</i> 751, 895; <i>IT</i> 1338; <i>Hel.</i> 173; <i>Ph.</i> 1037, 1506; <i>Hyps.</i> 315; <i>Ant.</i> fr. 223,83; <i>Or.</i> 1384 (ἁρμάτειον μ.); <i>IA</i> 1280; <i>Ba.</i> 1034, 1057; fr. 370,6; fr. 448a,84; fr. 631,3
μέλπω	cantare, cantare e danzare, far risuonare	<i>Al.</i> 446; <i>Med.</i> 150; <i>Andr.</i> 1039; <i>Tr.</i> 339, 407, 547, 554; <i>IT</i> 221, 429; <i>Ion</i> 881, 906; <i>Ph.</i> 787; <i>Hyps.</i> 262; <i>Ant.</i> fr. 223,121; <i>Ba.</i> 155; <i>Cy.</i> 70; <i>Phaeth.</i> 67; fr. 472b,5
μελωδέω	cantare	<i>Ant.</i> fr. 188,2
μελωδός	canoro, melodioso	<i>IT</i> 1104s.; <i>Hel.</i> 1109; <i>Hyps.</i> 201; <i>IA</i> 1045
μεταβολή	modulazione	<i>IA</i> 1101 (ὁδοῦράτων μ.)

μολπή	canto, canto + danza	<i>Al.</i> 453s., 587; <i>Med.</i> 200; <i>HerACL.</i> 780; <i>Hec.</i> 916; <i>Supp.</i> 773; <i>Tr.</i> 148; <i>El.</i> 718; <i>HF</i> 349, 684; <i>IT</i> 146, 183, 1093; <i>Ant.</i> fr. 187,3; <i>Phaeth.</i> 92, 218
Μοῦσα, μοῦσα	Musa, musica	<i>Al.</i> 344, 962; <i>Med.</i> 196, 421, 833, 1085; <i>Hipp.</i> 1135; <i>Andr.</i> 477; <i>Supp.</i> 489, 883; <i>Tr.</i> 120, 384, 512, 609, 1245; <i>El.</i> 703, 717, 875; <i>HF</i> 674, 686, 791, 1022; <i>IT</i> 182, 1105; <i>Ion</i> 757, 884, 1091, 1097; <i>Hel.</i> 165, 1345; <i>Ph.</i> 50, 788, 1028, 1728; <i>Hyps.</i> 198, 316, 1622; <i>Ant.</i> fr. 183,1; <i>IA</i> 1064; <i>Ba.</i> 563; fr. 588,3; fr. 1028,1
μούσειος, μουσεῖος	delle Muse, proprio/opera delle Muse	<i>Hel.</i> 174, 1108; fr. 481,19
μουσίζω	cantare, far risuonare (<i>att.</i> e <i>med.</i>)	<i>Cy.</i> 489
μουσική	musica	<i>Ant.</i> fr. 223,122; fr. 580,3
μουσικός	musicale, esperto nell'arte delle Muse	<i>Hipp.</i> 989
μουσοποιός	che canta o suona; poeta (<i>sost.</i>)	<i>Hipp.</i> 1428; <i>Tr.</i> 1189
μουσοπόλος	che serve le Muse, melodioso; poeta (<i>sost.</i>)	<i>Al.</i> 445; <i>Ph.</i> 1499
νόμος	canto, melodia (tradizionale)	<i>Andr.</i> 1199 (ὁ νεῦτέρων ν.); <i>Hec.</i> 685s. (βακχεῖος ν.); <i>Hel.</i> 188
ξουθόπτερος	dalle ali vibranti, ronzanti	<i>HF</i> 487; fr. 467,4
ξουθός	vibrante, trillante	<i>IT</i> 165, 635; <i>Hel.</i> 1111
ξύναυλος	che suona insieme, concorde	<i>El.</i> 879
ξυνῳδός ο συνῳδός	che canta insieme, concorde	<i>Med.</i> 1008, 1269; <i>Supp.</i> 73; <i>HF</i> 786; <i>Hel.</i> 174; <i>Ph.</i> 1518; <i>Or.</i> 133

ὄδυρμα	compianto, lamento	<i>Hec.</i> 297; <i>Tr.</i> 1227; <i>Ph.</i> 1748; <i>IA</i> 1101
ὄδυρμός	compianto, lamento	<i>Med.</i> 112; <i>Hec.</i> 155; <i>Tr.</i> 609; <i>Ph.</i> 1071, 1517; <i>Hyps.</i> 133; fr. 573,2
ὀδύρομαι	lamentarsi, gemere	<i>Supp.</i> 770; <i>IT</i> 482; <i>Ph.</i> 1762
οἰκτίζω	lamentare, piangere	<i>Tr.</i> 155; <i>Hel.</i> 1053; <i>Ph.</i> 1477
οἶκτος	lamento	<i>Tr.</i> 155, 197; <i>IT</i> 147; <i>Ion</i> 970; <i>Hel.</i> 164, 1542; <i>Or.</i> 1239
οἰωγή	lamentazione, gemiti	<i>Med.</i> 107; <i>Heracl.</i> 833; <i>Hec.</i> 1036; <i>El.</i> 752
οἷμωγμα	lamentazione, gemiti	<i>Ba.</i> 1112
οἰμώζω	gemere, lamentare, lamentarsi	<i>Med.</i> 791, 1206; <i>Hipp.</i> 1314, 1405; <i>El.</i> 248, 1168; <i>IT</i> 318, 862; <i>Ph.</i> 1432; <i>Ba.</i> 1285
ὀλολυγή	grido acuto	<i>Med.</i> 1176
ὀλόλυγμα	grido acuto, alto	<i>Heracl.</i> 782
ὀλολυγμός	grido acuto, alto	<i>Or.</i> 1137
ὀλολύζω	gridare, emettere grida acute	<i>El.</i> 691; <i>Ba.</i> 689, 1133; fr. 351,1
ὄμαδος	strepito, clamore	<i>Hel.</i> 184
ὄργια	riti orgiastici	<i>Ba.</i> 78s., 470s., 482, 998, 1080
ὀργιάζω	celebrare riti orgiastici	<i>Ba.</i> 416
ὄρθιος	acuto (di suono)	<i>Heracl.</i> 830 (σημαίνειν ὄρθιον); <i>Tr.</i> 1266 (ἡχὼ ὄ.)
ὄρμή	slancio, passo	<i>El.</i> 112, 127
ὀρχέομαι	danzare	fr. 370,48
ὀρχηστύς	danza	<i>Cy.</i> 171
παίαν	peana	<i>Al.</i> 424; <i>Tr.</i> 126, 578; <i>HF</i> 687, 691; <i>IT</i> 184, 1404; <i>Ion</i> 906; <i>Hel.</i> 177; <i>Ph.</i> 1102; <i>IA</i> 1468; <i>Cy.</i> 664; fr. 122,7; fr. 370,5; fr. 477
πάλλω	agitare, alzare, balzare	<i>Tr.</i> 325 (πόδα π.); <i>El.</i> 435
πάνδυρτος	lamentosissimo	<i>Hec.</i> 212

παννυχίς	festa notturna	<i>Tr.</i> 1073; <i>Hel.</i> 1365;
παράμουςος	discordante	<i>Ph.</i> 785
πάταγος	fragore	<i>Heracl.</i> 832
πέμπω	guidare (i passi, una danza, una processione, etc.)	<i>Hec.</i> 977; <i>Tr.</i> 355; <i>El.</i> 434; <i>IT</i> 131; <i>Hel.</i> 174
περιχορεύω	danzare intorno	<i>Ph.</i> 316
πηδάω	balzare	<i>Andr.</i> 1139; <i>Ion</i> 717, 1125; <i>Hyps.</i> 3; <i>Ba.</i> 307, 1094
πήδημα	balzo	<i>Andr.</i> 1139 (Τρωϊκόν π.); <i>El.</i> 861
πληγή	colpo (di piedi, di mani)	<i>Tr.</i> 151; <i>Or.</i> 1467; <i>IA</i> 1582
πληκτρον	plettro	<i>HF</i> 351
πνεύμα	soffio, suono	<i>IT</i> 434 (Ζεφύρου π.); <i>Ph.</i> 787 (λωτοῦ π.); <i>Ba.</i> 128 (αὐλῶν π.)
πνέω	soffiare, suonare	<i>El.</i> 704 (μοῦσαν π.); <i>IA</i> 577 (μιμήματα π., <i>dub.</i>)
πνοή	soffio, suono	<i>IT</i> 430 (del vento); <i>Hel.</i> 1505 (ἀνέμων π.); <i>Ph.</i> 211 (Ζεφύρου π.), 675 (αἰθέρος π.); <i>Or.</i> 145 (σύριγγος π.)
πολύαχητος	dalle molte voci	<i>Al.</i> 918
πολύελικτος	di molti giri/volteggi	<i>Ph.</i> 314
πολύθρηνος	molto lamentoso	<i>Phaeth.</i> 70
πολύστονος	molto gemente	<i>Med.</i> 205; <i>Supp.</i> 835; <i>Hel.</i> 211; <i>Ph.</i> 1022, 1492; <i>Or.</i> 997
πολύυμνος	molto celebrato nel canto	<i>Ion</i> 1074s.
πολύχορδος	con molte corde/suoni	<i>Med.</i> 196
προκλαίω	piangere prima	<i>Al.</i> 526; <i>Ph.</i> 1519s.
προσφδός	che canta in accordo	<i>Ion</i> 359 (<i>fig.</i>); <i>Ph.</i> 1498; fr. 631,2
προχορεύω	precedere/guidare danzando	<i>Ph.</i> 790
πυρρίχη	danza pirrica	<i>Andr.</i> 1135
ρόθιος	fragoroso, scrosciante; frangente, flutto, battito dei	<i>Andr.</i> 1096; <i>El.</i> 992; <i>IT</i> 407, 426, 1133, 1387; <i>Hel.</i> 1117, 1269, 1452,

	remi (<i>sost.</i>)	1503, 1575; <i>Cy.</i> 17; <i>Phaeth.</i> 80
ρόμβος	rombo (strumento)	<i>Hel.</i> 1362
σάλπιγξ	<i>salpinx</i> (tromba)	<i>Heracl.</i> 830s. (Τυρσηνική σ.); <i>Tr.</i> 1267; <i>Ph.</i> 1102, 1377 (Τυρσηνική σ.);
σαυλόομαι	danzare mollemente	<i>Cy.</i> 40
σίκινις	sicinnide (danza satiresca)	<i>Cy.</i> 37
σκιρτάω	saltare, balzare	<i>Ba.</i> 446
σكىρτημα	salto, balzo	<i>HF</i> 836; <i>Ba.</i> 169
στείβω	colpire, battere (con i piedi)	<i>Ion</i> 495
στέναγμα	gemito, lamento	<i>Heracl.</i> 478; <i>Supp.</i> 801; <i>Ion</i> 677; <i>Or.</i> 1326; <i>Phaeth.</i> 285
στεναγμός	gemito, lamento	<i>Al.</i> 86, 550; <i>Heracl.</i> 833; <i>Hec.</i> 230; <i>Supp.</i> 798; <i>El.</i> 755; <i>HF</i> 1025, 1140; <i>IT</i> 1390; <i>Ph.</i> 1039; <i>Or.</i> 960
στενάζω	gemere, compiangere	<i>Al.</i> 199, 234; <i>Med.</i> 1184; <i>Hipp.</i> 1072; <i>Supp.</i> 104; <i>Tr.</i> 578, 1229; <i>El.</i> 1111; <i>HF</i> 248, 753, 875, 914, 1064; <i>IT</i> 550, 957; <i>Ion</i> 769; <i>Ph.</i> 334, 1035, 1640; <i>IA</i> 483, 1143; <i>Ba.</i> 1027, 1132; <i>Phaeth.</i> 318
στενακτός	degno di lamenti, lamentoso	<i>HF</i> 914, 917; <i>Ph.</i> 1302
στενάχω	gemere, lamentarsi, lamentare	<i>Tr.</i> 106; <i>Ph.</i> 1551 (<i>dub.</i>); fr. 263,2
στένω	gemere, lamentarsi	<i>Al.</i> 296, 341, 652, 949, 1079; <i>Hipp.</i> 38, 903, 1409; <i>Heracl.</i> 508; <i>Andr.</i> 96, 672, 822, 837; <i>Hec.</i> 589, 650, 678; <i>Supp.</i> 23, 820; <i>Tr.</i> 1090; <i>El.</i> 47, 240, 505; <i>HF</i> 900, 1045; <i>Ion</i> 776, 944; <i>Hel.</i> 143, 187, 463, 649, 1191, 1398; <i>Ph.</i> 378, 1311, 1425, 1435;

		<i>Hyps.</i> 839, 927, 1610; <i>Ant.</i> fr. 223,89; <i>Or.</i> 77, 298, 1033, 1166, 1383; <i>IA</i> 370; <i>Ba.</i> 1372; <i>Cy.</i> 198; fr. 46,5; fr. 332,2; fr. 370,39 e 44; fr. 459,2 fr. 908,4; fr. 1079,5
στοναχή	gemito	<i>Andr.</i> 1037; <i>El.</i> 195, 1314; <i>Ph.</i> 1499; <i>Or.</i> 204; fr. 448a,86
σύγκωμος	compagno del corteo	<i>Ba.</i> 1172
συμβακχεύω	unirsi nei riti bacchici	<i>IT</i> 1243; <i>Ba.</i> 726, 726
σύμμολπος	che canta insieme	<i>Ion</i> 165
συναλαλάζω	lanciare insieme grida, acclamare	<i>HF</i> 11
συνεπάδω	cantare/celebrare insieme	<i>IA</i> 1492
σύννομος	compagno, che canta insieme (?)	<i>Hel.</i> 1488
σύντονος	concorde	<i>Ba.</i> 126
σύριγμα	suono di siringa	<i>Ba.</i> 952
σύριγξ	siringa	<i>Tr.</i> 127; <i>Ion</i> 498; <i>Hel.</i> 171, 1483; <i>Or.</i> 145; <i>IA</i> 1038, 1085; <i>Phaeth.</i> 71
συρίζω	suonare la siringa	<i>Al.</i> 576; <i>IT</i> 431, 1125; <i>Ion</i> 501; <i>IA</i> 576; fr. 540a,4
συστενάζω	gemere insieme	<i>Ion</i> 935
ταχύπους	dai piedi veloci, rapido	<i>Ba.</i> 169
τελετή	rito	<i>IT</i> 959; <i>Ba.</i> 22, 74, 238, 260, 465
τύμπανον	timpano	<i>HF</i> 889; <i>Hel.</i> 1347; <i>Ba.</i> 59, 156; <i>Cy.</i> 65, 205; fr. 586,4
ύλακτέω	latrare, cantare ‘da cane’	<i>Al.</i> 760; fr. 907,2
ύμέναιος	imeneo (canto nuziale)	<i>Al.</i> 577, 916, 922; <i>Hipp.</i> 554; <i>Tr.</i> 335; <i>HF</i> 10; <i>IT</i> 367, 1475; <i>Hel.</i> 722, 1435; <i>Or.</i> 1210; <i>IA</i> 437, 693; <i>Ba.</i> 1273; <i>Phaeth.</i> 88, 97, 248
ύμνέω	cantare, intonare un inno, celebrare con il canto	<i>Med.</i> 423, 543; <i>Tr.</i> 361, 385, 1244; <i>HF</i> 355, 688; <i>IT</i> 183, 367, 1457; <i>Ion</i>

		1590; <i>Ph.</i> 438; <i>Ba.</i> 72; <i>Phaeth.</i> 90, 244; fr. 661,12
ὑμνοποιός	autore di canti, cantore	<i>Supp.</i> 180; fr. 556,1
ῥυμος	canto, inno	<i>Al.</i> 359, 447; <i>Med.</i> 192, 427; <i>Hipp.</i> 56; <i>Andr.</i> 476; <i>Tr.</i> 512; <i>HF</i> 695; <i>IT</i> 179, 454; <i>Ion</i> 500, 884, 1091; <i>Hel.</i> 1345; fr. 481,16; fr. 540a,12
ῥυμωδέω	cantare, intonare un inno	<i>Ion</i> 6
ῥυμωδία	canto, inno	<i>Ion</i> 682; <i>Hel.</i> 1434; <i>Ant.</i> fr. 192
ῥυμωδός	che canta inni	<i>HF</i> 394
ῥυπάδω	cantare in accompagnamento	<i>El.</i> 864 ⁵
ῥυπηχέω	risuonare	<i>Supp.</i> 710
φθέγμα	voce, suono	<i>Hipp.</i> 1215; <i>Hel.</i> 1576
φθογγή	voce	<i>Hec.</i> 338
φθόγγος	suono, voce	<i>Hipp.</i> 1205; <i>Hec.</i> 836; <i>El.</i> 716; <i>HF</i> 490; <i>IA</i> 9
φίλαυλος	amante dell'aulo	<i>El.</i> 435
φιλοπροσφδία	tendenza/abilità a modulare/cantare	fr. 448a,84
φιλόχορος	amante delle danze, caro alle danze	<i>IA</i> 1037
φόρμιγξ	<i>phorminx</i> (tipo di cetra)	<i>Ion</i> 164; <i>Hel.</i> 171; <i>Ph.</i> 823
φωνή	voce, suono	<i>Med.</i> 131; <i>Tr.</i> 127; <i>HF</i> 1295; <i>Or.</i> 1397; <i>Ba.</i> 1078
χαλκόκροτος	risuonante di bronzo	<i>Ph.</i> 1577
χέλυσ	<i>chelys</i> (tipo di lira)	<i>Al.</i> 447 (ἐπτάτονος ὀρεία χ.); <i>HF</i> 683
χορδή	corda	<i>Hipp.</i> 1135
χορεία	danza corale	<i>Ph.</i> 1265
χόρευμα	danza corale, danza	<i>Tr.</i> 332; <i>El.</i> 434, 875; <i>HF</i> 889; <i>Ion</i> 1474; <i>Ph.</i> 655; <i>Ba.</i> 132; fr. 370,80

⁵ ὑπάειδε Blaydes 1901 (*prob.* Diggle 1981) : ἐπάειδε L

χορεύω	danzare	<i>Al.</i> 583; <i>Tr.</i> 332; <i>HF</i> 686, 871, 879, 1303; <i>Ion</i> 463, 1080, 1084; <i>Hyps.</i> 3; <i>Or.</i> 337; <i>IA</i> 1057; <i>Ba.</i> 21, 114, 184, 195, 205, 207, 323s., 511, 567; <i>Cy.</i> 156; <i>Phaeth.</i> 247
χορηγός	corego, capo/guida della danza	<i>Hel.</i> 1454;
χοροποιός	che guida Cori/danze, accompagnato da danze	<i>Hec.</i> 917; <i>Ph.</i> 788
χορός	Coro, danza	<i>Al.</i> 1155, <i>Heracl.</i> 780, 892; <i>Andr.</i> 1267; <i>Supp.</i> 75; <i>Tr.</i> 2, 325, 328, 555, 1071; <i>El.</i> 178,310, 467, 712, 859, 865, 951, 1198; <i>HF</i> 761, 763, 925, 1027; <i>IT</i> 274, 428, 1143; <i>Ion</i> 495; <i>Hel.</i> 1313, 1345, 1468; <i>Ph.</i> 236; <i>IA</i> 676; <i>Ba.</i> 63, 148, 190, 220, 379, 680, 682, 862, 1109, 1143; <i>Cy.</i> 63; <i>Phaeth.</i> 66; fr. 122,1; fr. 370,10; fr. 940
χρησμοδός	che canta oracoli	fr. 481,16
ψόφος	rumore, suono	<i>HF</i> 229; <i>IT</i> 1308; <i>Ba.</i> 687; <i>Cy.</i> 443
ᾠκυδρόμος	che corre rapido	<i>Ba.</i> 873

La mousike nei drammi euripidei

	Contesto	Riferimenti alla <i>mousike</i>
<i>Alcesti</i>		
86-88	parodo del Coro	gesti (colpi delle mani sul petto) e canto di lamento dentro la reggia
103s.		gesti di lutto (assenza di)
234s.	I stasimo	il Coro chiede alla terra di Fere di gridare e levare il proprio lamento
343-347	parla Admeto	piangerà per il lutto, farà cessare i <i>komoi</i> , i simposi, la musica nella casa, non suonerà più il <i>barbiton</i> né l'aulo libico
357-359		vorrebbe avere la voce e il canto di Orfeo
423s.		chiede al Coro di intonare un peana senza libagioni (in risposta?) al dio degli inferi
430s.		chiede che per un anno non si oda in città suono di auli o di lira
445-454	II stasimo	si predicono inni in onore di Alcesti intonati sulla lira o senza lira alle Carnee spartane e ad Atene
549s.	parla Admeto	Eracle non deve udire lamenti
570-587	III stasimo	Apollo <i>eulyras</i> ospite da Admeto si fa pastore: suona sulla <i>syrinx</i> imenei alle greggi, le bestie sono incantate dalle sue melodie, al suono della sua <i>kithara</i> danza il cerbiatto
759-763	parla il servo	Eracle latra disarmonicamente (<i>amousa</i>) mentre i servi piangono
915-925	canta Admeto nel <i>kommos</i> con il Coro	rievoca il corteo delle proprie nozze con canti imenaici, a cui contrappone l'attuale lamento
962-969	IV stasimo	il Coro si è rivolto alle Muse e alle tavolette orfiche (per cercare rimedio ai

		mali)
1155	parla Admeto	invita i cittadini a danzare
Medea		
59	parla il pedagogo	riferimento ai lamenti di Medea
106-108	anapesti recitati della Nutrice	lamenti di Medea dall'interno della casa
112	anapesti cantati di Medea	riferimento ai propri lamenti
131s.	canta il Coro nella parodo	ode il grido di Medea dall'interno
148-150		si chiede se Zeus, la Terra e la Luce odano il grido di Medea
190-203	parla la Nutrice nella parodo in forma di amebeo con il Coro	riflette sulla mancanza di una musica che plachi i dolori
205s.	canta il Coro nella parodo	ha udito l'acuto lamento di Medea
421-427	I stasimo	le Muse finiranno di cantare l'infedeltà femminile; Apollo non ha concesso il suono della lira alle donne, altrimenti avrebbero suonato un inno contro la razza dei maschi
824-834	III stasimo	elogio di Atene: i cittadini si muovono leggiadri nell'aria in cui le Muse generarono Armonia
839s.		dolce suono delle brezze
1085-1089	interludio anapestico cantato dal Coro	anche le donne, sebbene non tutte, hanno una Musa
1171-1177	parla il Messaggero	un'ancella assiste allo strazio della figlia del re di Corinto e, credendola posseduta da un dio, intona una preghiera; poi emette un grido di dolore

1409	anapesti recitati di Giasone	lamenta i figli uccisi e invoca gli dèi
<i>Eracliidi</i>		
357-360	I stasimo	autoreferenzialità corale nel riferimento ad Atene dalle belle danze (<i>kallichoros</i>)
748-754	III stasimo	invocazione a terra, luna e sole ai quali si chiede di annunciare con un grido la vittoria
778-783		«choral projection» con rievocazione di canti e danze di giovani in onore di Atena e di danze notturne femminili durante le Panatenee
830s.	parla il messaggero	acuto segnale di battaglia della <i>salpinx</i> tirrenica
832s.		suoni dalla battaglia: rumore di scudi mescolato alle grida e ai lamenti
892s.	IV stasimo	autoreferenzialità del Coro, che definisce dolce la danza e l'aulo acuto
<i>Ippolito</i>		
554	I stasimo	infelici imenei di Iole
732-756	II stasimo	il Coro desidera volare come un uccello e raggiungere il giardino delle Esperidi canore; anche la nave cretese che è invocata ha 'bianche ali'
953s.	parla Teseo	Ippolito 'baccheggi' pure, avendo per signore Orfeo
989	parla Ippolito	chi è bravo a parlare in pubblico è definito <i>mousikos</i>
1135s.	III stasimo	con l'esilio di Ippolito non si sentirà più in casa la musica sulla lira
1201-1216	parla il messaggero	lessico sonoro nella descrizione

1428-1430	parla Artemide <i>ex machina</i>	dell'incidente di Ippolito resterà memoria, nel canto delle vergini, dell'amore di Fedra per Ippolito
<i>Andromaca</i>		
92-95	parla Andromaca	dichiara che intonerà un lamento, che in generale alle donne procura piacere
476s.	Il stasimo	riferimento, in forma di esempio, alla rivalità suscitata dalle Muse tra due autori di inni
1135s.	Messaggero	i movimenti di Neottolemo con pietre e armi sono paragonati a una terribile pirrica
1139		Neottolemo salta giù dall'altare con un «balzo di Troia»
1144s.		descrizione del clamore sinistro nel tempio
1147		il tempio risuona terribilmente (della voce di Apollo)
1159s.		riferimento ai lamenti funebri
1197-1199	canta il Coro nel <i>kommós</i> con Peleo	intona un lamento secondo il <i>nomos</i> consacrato ai defunti
1266-1268	parla Teti	chiede a Peleo di aspettarla finché non giunga insieme al Coro delle Nereidi
<i>Ecuba</i>		
84	monodia di Ecuba	sente che arriverà un canto di lamento per lei che già intona un lamento
154s.	anapesti lirici di Ecuba	si chiede quale grido e quale lamento intonare
211-215 ¹	anapesti lirici di Polissena	descrizione del proprio lamento
297s.	parla il Coro	riferimento ai lamenti di Ecuba

¹ I versi sono espunti da Diggle (1984), come proposto da Wilamowitz 1909b, 449s.

336-338	parla Ecuba	chiede alla figlia di impietosire Odisseo, sfruttando «tutte le sue note» come fa la bocca di un usignolo
434	parla Polissena	riferimento ai propri lamenti
462-465	I stasimo	le donne troiane si chiedono se a Delo insieme alle Deliadi canteranno le lodi di Artemide
650-655	II stasimo	descrizione del lamento e dei colpi sul capo
675	parla la serva	Ecuba lamenta Polissena
676s.	parla Ecuba	nomina il bacchico corpo della profetessa Cassandra
684-687	canta Ecuba, nell'amebeo lirico-epirrematico con il Coro	dichiara di iniziare un <i>nomos</i> bacchico
836-840	parla Ecuba	vorrebbe che le sue braccia, le sue mani, i suoi capelli e le sue gambe avessero voce
916s.	III stasimo	dopo il banchetto finiscono canti e danze rituali
960s.	parla Polimestore	inutilità del lamento rispetto ai mali
1076	canta Polimestore	le Troiane sono dette 'baccanti di Ade'
1109-1113	parla Agamennone	Eco ha portato le grida di Polimestore fino al campo dei soldati

Supplici

71-86	parodo	autoreferenzialità nel descrivere i <i>gooi</i> e i colpi delle mani; il lamento è detto 'danza che Ade onora'; il Coro è spinto a cantare da un insaziabile bisogno di lamenti che danno piacere
87-89	parla Teseo	ha udito lamenti e colpi al petto
488s.	parla l'araldo	la pace è amatissima dalle Muse

604s.	II stasimo	colpi sul petto in segno di cordoglio
710	parla il messaggero	grido di guerra di Teseo che fa risuonare la Terra
719s.		dalla gioia urla, balla, batte le mani
721		la città si riempie di grida e lamenti
770		i lamenti sono vani e Adrasto fa piangere le donne inutilmente
771-774	parla Adrasto	le donne sono <i>didaskaloi</i> dei lamenti; dichiara di intonare ‘lacrimosi canti di Ade’
798-801	canta Adrasto nel <i>kommos</i> con il Coro	invita il Coro a intonare un lamento in risposta al proprio
820	canta il Coro nel <i>kommos</i>	i lamenti di Adrasto valgono per entrambi
839	parla Teseo	riferimento ai lamenti del Coro
882s.	parla Adrasto	fin da bambino Ippomedonte non cedette alle lusinghe delle Muse
961s.	IV stasimo	il Coro dice che si agita come una nuvola errante in balia dei venti
975-979		al Coro restano solo canti che Apollo non ascolta; continuerà a intonare sempre lamenti e a piangere
995-997	canta Evadne	rievoca canti per le proprie nozze
1000s.		è corsa fuori dalla casa come una baccante
<i>Troiane</i>		
2s.	parla Posidone	ha lasciato l’abisso dell’Egeo dove danzano in cerchio i Cori di Nereidi
28s.		lo Scamandro riecheggia dei gemiti delle prigioniere troiane
105-111	canta Ecuba	si chiede che cosa non debba lamentare
116-121		prova il desiderio di oscillare sulla schiena, mentre intona melodie lamentose:

		far risuonare sciagure senza danza è <i>mousa</i> per gli infelici
126s.		sulle navi greche risuona l'odioso peana sugli auli e la voce di armoniose siringhe
145-152		invita le Troiane a piangere e dichiara di intonare, come una madre per i piccoli uccelli, un canto diverso da quello che un tempo intonava danzando agli dèi Frigi
153-158	parodo in forma di <i>kommos</i> con Ecuba	il Coro chiede a Ecuba il perché del suo grido di lamento, che ha udito dalle tende in cui lamentava la propria schiavitù
197s.		chiede a Ecuba con quali lamenti pianga il suo oltraggio
279s.	canta Ecuba nell'amebeo lirico- epirrematico con Taltibio	invito a percuotere il capo e a graffiarsi le gote
289		chiede alle Troiane di intonare un lamento per lei
315-318	canta Cassandra	rimprovera a Ecuba di non compiere i suoi doveri di madre della sposa, perché continua a pronunciare lamenti
325-341		invita la madre a guidare la danza, che è sacra; chiede a Febo di guidarla; invita di nuovo la madre a danzare con lei, e il Coro a intonare un imeneo per lei e lo sposo
342s.	parla il Coro	descrive Cassandra come baccante e allude ai suoi passi
348-352	parla Ecuba	definisce la figlia in preda al furore di menade e chiede al Coro di rispondere con lacrime ai canti nuziali di lei
353-356	parla Cassandra	chiede alla madre di incoronarle il capo e

		di guidarla
361-364		dichiara che non canterà le sciagure che prevede accadranno
366s.		si vuole tenere fuori per un po' dal delirio
384s.		non vuole che la sua <i>mousa</i> canti i mali
406s.	parla il Coro	dice che Cassandra stessa mostrerà che il canto che intona non è affidabile
408	parla Taltibio	Apollo porta al delirio bacchico Cassandra
472s.	parla Ecuba	intende cantare prima le gioie di un tempo, così con i mali susciterà più pena
511-515	I stasimo	il Coro invoca la Musa e le chiede di intonargli in lacrime una melodia funebre di nuovi inni su Ilio; ora il Coro farà risuonare un canto per Troia
529s.		canti di gioia dei Troiani all'arrivo del cavallo ligneo
544-547		risuonavano l'aulo libico e melodie frigie e le ragazze, battendo i piedi nelle danze, emettevano gridi di gioia
551-557		il Coro cantava in onore di Artemide, quando in città si ode un grido sanguinoso
578	canta Andromaca nel <i>kommos</i> con Ecuba	chiede a Ecuba perché gema un peana per lei
604	canta Ecuba nel <i>kommos</i>	fa riferimento al proprio <i>ialemos</i>
608s.	parla il Coro	il lamento, la <i>mousa</i> del dolore, è dolce per chi soffre
684s.		Andromaca, pronunciando il lamento, insegna al Coro in quale sciagura si trovi
829-832	II stasimo	le coste marine risuonavano di lamenti come quelli della madre-uccello per i suoi piccoli
999s.	parla Ecuba	chiede a Elena quale grido abbia intonato

		(<i>anololyzein</i>) quando veniva rapita da Paride
1071-1073	III stasimo	a Troia non ci sono più canti notturni di Cori in onore di Zeus
1090s.		lamenti dei bambini
1189	parla Ecuba	riferimento al poeta (<i>mousopoios</i>) che scrive l'epitafio per Astianatte
1226-1230	<i>kommos</i> di Ecuba con il Coro	riferimenti al proprio lamento
1244s.	parla Ecuba	se un dio non avesse distrutto Troia, non ci sarebbero stati canti sui Troiani
1266s.	parla Taltibio	suono della <i>salpinx</i> dalle navi greche
1303s.	<i>kommos</i> tra Ecuba e il Coro	Ecuba, rivolta ai figli morti, parla del proprio grido, che il Coro definisce <i>ialemos</i>
1310	canta il Coro nel <i>kommos</i>	dice che Ecuba grida dolore
<i>Elettra</i>		
112s. =	canta Elettra	chiede a sé stessa ² di affrettare i passi
127s.		mentre piange
125s.		chiede a sé stessa di riprendere il lamento, di intonare il «piacere di molte lacrime»
141-149		intende levare lamenti notturni al padre, un canto di Ade; ogni giorno compie gesti autolesionistici di lutto
150-156		paragona il proprio lamento al canto del cigno che, rimasto intrappolato, invoca il padre
178-180	canta Elettra nella	non parteciperà alle danze circolari (in

² Cf. *schol.* Eur. *El.* 140 (in Keene 1891, 432) πρὸς ἑαυτὴν τοῦτο φησὶ ἡ Ἥλέκτρα ἀφελούσα. Denniston (1939, 64s.) considera l'imperativo ai vv. 140s. («togli questa brocca dal mio capo») come rivolto a un'ancella, mentre gli altri a Elettra stessa (così anche Cropp 1988, 106s.); Basta Donzelli (1978, 285 e 290-296) ritiene le esortazioni ai vv. 112s., 125, 127s., 150 e probabilmente anche 140 (dove legge uno «sdoppiamento di identità») come *Selbstanreden*.

	parodo in forma di amebeo con il Coro	onore di Era) con le ragazze argive
310	parla Elettra	la sua condizione la esclude dalle cerimonie rituali e dalle danze
432-441	I stasimo	invocazione alle navi che andarono a Troia, guidando danze di Nereidi, dove balza volteggiando il delfino amante dell'aulo, e portando Achille dall'agile balzo
464-472		immagini di Cori di stelle e di Sfingi canore sulle armi di Achille
592-595	canta il Coro	incita Elettra a innalzare le mani e la voce, a pregare gli dèi
691	parla Elettra	se Oreste riuscirà nell'assassinio tutta la reggia risuonerà di un grido di gioia
694s.		chiede al Coro di trasmettere con grida (come fuochi di segnalazione) la lotta in corso
702-704 712	II stasimo	Pan suona una dolce musica sulla <i>syrinx</i> riferimento a Cori di Argivi accorsi ad ammirare l'agnello del vello d'oro
716-718		bellissimo suono dell'aulo «servo delle Muse» e amabili canti
747s.	parla il Coro	chiede se si sia udito il grido simile al tuono proveniente dalla casa
752-756	sticomitia Elettra-Coro	discutono sui lamenti provenienti dalla casa
859-861	canta il Coro	invita Elettra a danzare con alti balzi come un cerbiatto
864s.		invita Elettra a cantare un canto di vittoria per la propria danza
874s.		dichiara di eseguire una danza cara alle Muse

879		invita a levare un grido di gioia insieme all'aulo
951	parla Elettra	i figli belli servono solo ad abbellire i Cori
1150	canta il Coro	quando Agamennone muore la casa risuona delle sue grida
1166		chiede se si oda il grido di Clitemnestra
1198	canta Elettra	si chiede a quale danza parteciperà (ora che è avvenuto il matricidio)

Eracle

10s.	parla Anfitrione	imenei per Megara ed Eracle al suono dell'aulo
110s.	parodo	il Coro canta lamenti simile al cigno canuto
119-126		il Coro di vecchi invita a non sovraffaticarsi nel far salire i propri piedi, paragonati a una puledra che porta il peso di un carro ³
180	parla Anfitrione	vittoria di Eracle sui Giganti a cui segue la celebrazione del <i>kallinikon</i> in processione con gli dèi
348-351	I stasimo	Febo, dopo un canto di trionfo, intona sulla <i>kithara</i> un <i>ailinos</i>
355s.		il Coro vuole cantare un encomio delle fatiche di Eracle
394s.		Eracle giunse presso le Esperidi canore
487-490	parla Megara	come un'ape dalle vibranti ali sonore vorrebbe raccogliere i lamenti dei figli e, condensandoli, inviarne uno unico a Eracle, nella speranza che la voce sia udita nell'Ade

³ Sui numerosi problemi testuali presenti in questa complessa perifrasi si veda (Neri 2003b), che propone di leggere: μη προκαμίητε πόδα βαρύ τε κῶ-/λον ὥστε πρὸς πετραῖον / λέπας ζυγηφόρον ὄχου / ἀνέντες ὡς βάρος φέροι / τροχηλάτοιο πῶλον.

673-686	II stasimo	il Coro dichiara che non cesserà di unire le Cariti alle Muse, che non vivrà senza i doni delle Muse e sarà sempre incoronato; anche da vecchio l'aedo celebra la Memoria, e il Coro vuole intonare il <i>kallinikon</i> per Eracle, con Bromio e con il suono della lira e dell'aulo; non lascerà mai le Muse che lo iniziarono alle danze
687-695		le Deliadi intonano il peana alle porte del tempio di Apollo, volteggiando nella danza: così il Coro, vecchio cantore simile al cigno, intende cantare il peana dinanzi alla casa di Eracle
751-753	canta il Coro	definisce le grida di Lico dalla casa un canto caro a udirsi
761	parla il Corifeo	udito il silenzio dalla casa, incita alle danze
763-767	III stasimo	la città di Tebe si dà alle danze, sono mutati gli eventi che generano il canto del Coro
781-793		invita l'Ismeno, Dirce e le strade di Tebe a incoronarsi e ad abbandonarsi alle danze, e così anche le ninfe Asopiadi, sì che si uniscano al Coro nel celebrare la vittoria di Eracle; invita la roccia di Delfi e l'Elicone, sede delle Muse, a onorare con musica Tebe
836s.	parla Iris	invita Lyssa a provocare balzi dei piedi a Eracle
871	parla Lyssa	presto farà danzare Eracle e suonerà auli di terrore
875-879	canta il Coro	chiede alla Grecia di piangere perché perderà Eracle nella danza di furore di

883		Lyssa, al suono dell'aulo grido dei serpenti della testa della Gorgone
889s.		iniziano le danze senza timpani, che non sono allietate dal tirso di Bromio
894s.		terribile è il canto intonato in casa sull'aulo
925	parla il messaggero	descrive il Coro dei figli di Eracle durante un rito
977s.		movimenti di Eracle mentre uccide i figli espressi in termini corali (li insegue volteggiando con i piedi in cerchio)
1021s.	IV stasimo	l'uccisione di Iti da parte di Procne è un sacrificio offerto alle Muse
1025-1027		si chiede quale lamento o canto funebre o danza di Ade intonerà
1039-1041		paragona Anfitrione a un uccello che piange i suoi piccoli
1047s.	canta Anfitrione in dialogo con il Coro	chiede al Coro di non gridare e non far rumore
1053s.		chiede di intonare senza agitazione il <i>threnos</i>
1064	cantano Anfitrione e il Coro	referimenti al proprio lamento
1119	parla Anfitrione	definisce Eracle 'bacco' di Ade
1140	parla Eracle	si addensa su di lui una nube di gemiti
1142		si definisce 'bacco'
1295		la propria sventura è così grande che la natura emetterebbe voce per allontanarlo
1303s.		dice che Era può ora danzare sull'Olimpo

Ifigenia Taurica

143-149	canta Ifigenia nella	è impegnata a intonare <i>threnoi</i> , melodie
---------	----------------------	---

179-185	parodo in forma di amebeo con il Coro canta il Coro nella parodo	«inadatte alla lira», un canto non melodioso, poiché piange il fratello risponde a Ifigenia con voce barbara di inni asiatici, e intonerà la musica triste che Ade canta, senza peani
192s.		movimento circolare (<i>dineuein</i>) dei cavalli alati del Sole
221-231	canta Ifigenia nella parodo	non canta per Era ad Argo, né ricama al melodioso telaio Pallade e i Titani, ma provoca omicidi inadatti alla <i>phorminx</i> , tra i lamenti delle vittime
273s.	parla il mandriano	prega Nereo, padre del Coro di cinquanta Nereidi
283s.		descrive il grido di delirio di Oreste
292-294		Oreste ha visioni e ode voci di animali ⁴
302s.		i bovati usano come richiamo una conchiglia
366-368	parla Ifigenia	rievoca quando in Aulide implorò il padre dicendo che le Argive stanno intonando imenei e la casa risuona di auli
407-409	I stasimo	movimento e suono delle onde
425-438		sui flutti scroscianti danzano e cantano in cerchio le Nereidi, accompagnate dal sibilo dei timoni al soffio dei venti, fino all'isola di Leuce su cui corre l'ombra di Achille
452-455		il Coro esprime nostalgia per il piacere degli inni intonati in patria
482	parla Oreste	chiede a Ifigenia perché pronunci lamenti
490		chiede a Ifigenia di non intonare un <i>threnos</i> per lui e Pilade
550s.	sticomitia Oreste-	riferimenti al lamento

⁴ Il v. 294 è corrotto e non è chiaro se Oreste scambi i versi degli animali per le voci delle Erinni o se immagini dei suoni che sono dovuti alle Erinni che li imitano.

	Ifigenia	
643	canta il Coro nel <i>kommos</i> con Oreste e Pilade	riferimento al lamento intonato
656		riferimento ai lamenti
832s.	canta Ifigenia nell'amebeo con Oreste	insieme alla gioia, il lamento provoca le lacrime di Ifigenia
860		lamenti presso l'altare in Aulide
862	canta Oreste nell'amebeo	riferimento al proprio lamento
1089-1105	II stasimo	il Coro si paragona all'alcione che intona un <i>elegos</i> , rimpiange le festività greche, e in particolare quelle di Artemide a Delo, dove il cigno melodioso serve le Muse sul lago dal moto circolare
1123-1136		la nave che porterà Ifigenia è scortata da Pan che suona la <i>syrinx</i> , e da Febo che suona sulla lira e canta, in mezzo al suono dei remi sulle onde
1137-1151		il Coro desidera compiere il percorso dei cavalli del sole e volare fino in Grecia, dove vorrebbe partecipare di nuovo a danze circolari nuziali con le coetanee
1237	III stasimo	Apollo è detto abile nella <i>kithara</i>
1242-1244		Leto porta Apollo sul Parnaso, e il monte stesso baccheggia con Dioniso
1282s.		canti che costituiscono i responsi del Lossia
1336-1338	parla il messaggero	narra che Ifigenia sull'imbarcazione prorompe in grida e intona canti magici barbari
1390		gemiti di gioia dei marinai

1403-1405		alla preghiera di Ifigenia i marinai rispondono con un peana
<i>Ione</i>		
6	parla Hermes	Febo dà responsi cantati
92s.	canta Ione	la Pizia canta gli oracoli
164-169		rivolto a un cigno, Ione dice che la <i>phorminx</i> di Apollo, sua compagna nel canto, non lo salverà e che, se non se ne va, insanguinerà i suoi bei canti
196s.	parodo	il Coro dice che narra al telaio la vicenda di Iolao e la lotta di Eracle contro l'Idra
463s.	I stasimo	Febo compie gli oracoli presso il tripode celebrato con danze
495-501		nel luogo sull'Acropoli dove Creusa partorì Pan accompagna sulla <i>syrinx</i> la danza delle Aglauridi
507		referimento alle narrazioni al telaio
676s.	II stasimo	il Coro immagina i lamenti della padrona
682		l'oracolo dà responsi cantati
716s.		si augura che mai Ione giunga sul Parnaso, dove Bacco danza di notte con le baccanti
757	parla Creusa al Coro	chiede quale <i>mousa</i> sia questa
769	Creusa nell'amebeo lirico-epirrematico con il Pedagogo	referimento ai lamenti
776s.		referimento ai lamenti
881-886	canta Creusa	biasima Apollo che canta suonando la <i>kithara</i>
905s.		biasima Apollo che, mentre lei è disperata, suona peani sulla <i>kithara</i>
907-911		descrive il suo grido contro Apollo
935 e 944	parla il pedagogo	referimenti al lamento di Creusa
970		chiede a Creusa di far cessare i lamenti

1074-1089	III stasimo	il Coro si vergogna di fronte al dio celebrato da molti inni (Iacco), all'idea che Ione assista ai misteri eleusini, con danze notturne presso la fonte di <i>Kallichoros</i> , danze di stelle, della luna, delle Nereidi nel mare e nei fiumi
1090-1098		attacca i poeti che cantano inni misogini e si augura che la <i>mousa</i> si volga contro di loro
1125s.	parla il servo	Xuto si dirige dove danza il fuoco bacchico (sul Parnaso)
1177		musica degli auli al banchetto
1203-1206		la colomba avvelenata è descritta, per come si muove e lamenta, come se fosse in preda al delirio bacchico
1445-1447	canta Creusa in dialogo lirico- epirremetico con Ione	si chiede che cosa dire, che cosa gridare
1458s.		Ione nacque in mezzo ai lamenti
1474s.		Ione viene da un matrimonio senza danze né fiaccole
<i>Elena</i>		
145	parla Teucro	Teonoe è profetessa (<i>thespiodos</i>)
164-166	canta Elena nella parodo con il Coro	si chiede a quale lamento, a quale <i>mousa</i> ricorrere per esprimere il proprio dolore
167-178		chiede che vengano le Sirene con i loro strumenti e il loro canto, concordi con i suoi lamenti, così che nell'Ade risuoni un peana per i defunti
184-190	canta il Coro nella parodo	ha udito il grido di lamento di Elena, simile a una ninfa inseguita da Pan che emette un <i>nomos</i> lamentoso

339	canta il Coro in dialogo con Elena	Elena non deve pronunciare lamenti in anticipo
370-374	canta Elena	la Grecia gemette, gridò e si graffiò il volto per il dramma della guerra
381-383		Cos, figlia di Merope, fu espulsa dalle danze da Artemide a causa della sua bellezza
515	<i>epiparodos</i> del Coro	Teonoe è profetessa (<i>thespiodos</i>)
543s.	parla Elena	corre alla tomba come una puledra o una baccante
639s.	canta Menelao nel duetto con Elena	rievoca il corteo nuziale di Elena, in cui i Dioscuri la dicevano felice
722-724	parla il messaggero	rievoca la processione nuziale di Elena
859	parla Elena	Teonoe è profetessa (<i>thespiodos</i>)
1053s.		lei e le ancelle fingeranno fare il lamento per Menelao
1107-1116	I stasimo	il Coro invoca il melodioso usignolo affinché venga come aiutante nei lamenti
1117		flutti fragorosi del mare
1301-1309	II stasimo	descrizione della folle corsa della <i>Mater</i> in cerca della figlia, mentre si ode il suono cupo del mare e il risuonare dei crotali
1312s.		la figlia è stata rapita da Cori circolari di ragazze
1344-1352		Zeus chiama le Cariti, per placare il dolore della dea con l'« <i>alalà</i> », le Muse con inni corali; Afrodite suona per la prima volta i timpani e la <i>Mater</i> ride e riceve l'aulo godendo del suo suono
1358-1365		potere dei riti di Bromio e della <i>Mater</i> (suono del rombo, danze estatiche notturne)
1433-1435	parla Teoclimeno	tutta la terra deve gridare gli inni nuziali

1451-1456	III stasimo	movimento su sonori flutti della nave di Elena, che guida danze circolari dei delfini
1468-1470		Cori cultuali alle Giacinzie spartane a cui prenderà parte Elena
1479-1490		il Coro desidera volare come uno stormo di gru, <i>synnomoï</i> delle nubi (e disposte sotto le Pleiadi e Orione), guidate dal sibilo del più anziano
1495-1505		corsa dei Dioscuri a cavallo e Coro circolare degli astri; flutti sonori
1542	parla il messaggero	subdoli lamenti di Menelao
1575s.		i flutti si riempiono delle grida dei marinai
<i>Fenicie</i>		
50	parla Giocasta	<i>mousa</i> della Sfinge
182	canta Antigone in dialogo lirico-epirrematico con il Coro	tuoni di Zeus definiti <i>barybromoi</i>
211-213	parodo	bellissimo suono di Zefiro
226-228		il Coro invoca le vette del Parnaso dove si svolgono riti bacchici
234-238		desidera danzare circolarmente per Febo a Delfi («choral projection»)
301-303	canta Giocasta	arriva perché ha udito un grido fenicio
312-316		si chiede come può cogliere il piacere delle antiche gioie danzando circolarmente
334-336		descrive il lamento di Edipo
344-349		non ha partecipato agli imenei per le nozze di Polinice
352s.		descrive il ' <i>komos</i> ' del demone che ha

		rovinato la casa
655s.	I stasimo	Dioniso è celebrato dalle vergini tebane e dalle donne che gridano «evoé»
678-680		invocazione di Epafo con barbaro grido
784-798	II stasimo	contrapposizione tra le azioni belliche di Ares e i riti di Dioniso, che sono descritti nelle loro componenti coreutico-musicali
807		i canti della Sfinge sono <i>apomousotatai</i>
823s.		costruzione delle mura di Tebe al suono della <i>phorminx</i> di Anfione
883	parla Tiresia	lamenti che seguiranno al conflitto
958s.		responsi cantati da Apollo
1028	III stasimo	il canto della Sfinge è inadatto alla lira
1033-1040		la città è pervasa dagli <i>ialemoi</i> , da grida di lamento, simili ai tuoni
1057		lamenti di Creonte
1070s.	parla il messaggero	invita Giocasta a cessare i lamenti
1102s.		il peana e le <i>salpinges</i> risuonano da entrambi gli schieramenti
1144-1154		grida e suoni dalla battaglia
1265s.	parla Giocasta	Giocasta invita Antigone a uscire, ch� non � tempo per le danze
1295	IV stasimo	il Coro si chiede chi pianger� i due fratelli
1302s.		lever� il suoi lamenti con grido barbaro
1309		riferimento al proprio lamento
1317	parla Creonte	la casa risuona tutta di un grido per la morte di suo figlio Meneceo
1335s.	parla il II messaggero	non sa che cosa dire e quali lamenti levare
1350s.	canta il Coro, nel dialogo con Creonte e il messaggero	invita a levare il lamento e a far risuonare i colpi sul capo
1377s.	parla il II messaggero	suono della <i>salpinx</i> tirrenica per l’inizio dello scontro

1395		grido di trionfo degli Argivi
1432-1435		Giocasta grida e si lamenta
1489-1492	canta Antigone	si paragona a una menade dei morti, mentre guida il corteo funebre intonando il lamento
1498-1501		si chiede quale lamento levare
1505-1507		riferimento al canto della Sfinge
1514-1522		si chiede quale uccello sia <i>synodos</i> rispetto ai propri lamenti
1551		riferimento al lamento
1577		la spada è definita ‘risonante di bronzo’ (<i>chalkokrotos</i>)
1635	parla Creonte	invita Antigone a non fare il lamento sui morti
1728-1731	Edipo canta in duetto con Antigone	ha ottenuto il <i>kallinikon</i> per aver risolto l’enigma
1748-1757	canta Antigone	dice che ne ha abbastanza dei lamenti e, all’invito del padre a partecipare ai riti bacchici sui monti, risponde che ha già danzato in onore del dio
<i>Ipsipile</i>		
1-3	parla Ipsipile	invoca Dioniso, che partecipa alle danze notturne sul Parnaso insieme alle vergini delfiche
133	parla Ipsipile	dice (al bambino) che qualcosa calmerà i suoi lamenti
194-201	Ipsipile canta nella parodo lirica con il Coro	ecco il suono dei crotali; non sono questi i canti lemnii al telaio che la Musa vorrebbe che lei cantasse, ma una musica e un canto che calmino e curino il bambino
206-215	canta il Coro	il Coro ode la voce di Ipsipile e le chiede se stia cantando della nave Argo, del vello

		d'oro, di Lemno circondata dalle onde sonore dell'Egeo
219s.		le mura tebane sono state costruite grazie alla <i>kithara</i> di Anfione
250-266	canta Ipsipile	descrive la nave Argo, sui cui Orfeo suona un <i>elegos</i> asiatico sulla <i>kithara</i> tracia, cantando ordini ai rematori: questo vuole vedere, qualcun altro canti le imprese dei Danai
311-318		richiama Procri, uccisa dal marito, ma onorata di lamenti funebri; si chiede se per le sue pene arriverà un lamento, un canto, un canto accompagnato dalla musica della <i>kithara</i>
1601-1603	canta Ipsipile	narra che si recò alle coste lemnie dal cupo suono
1622s.	parla Euneo	Orfeo gli ha insegnato a suonare la <i>kithara</i> asiatica in Tracia
fr. 769 ⁵		colei che suona i crotali
<i>Antiope</i>		
fr. 182a	canta Anfione	canta il cielo e la terra
fr. 183	parla Zeto	attacca la <i>mousa</i> inutile, amante del vino, negligente rispetto agli affari introdotta da Anfione
fr. 186	parla Anfione	chiede come sia possibile che l'arte della musica renda peggiore un uomo saggio
fr. 187	parla Zeto	chi si dedica al piacere della musica trascurando gli affari è inutile per tutti
fr. 188		invita Anfione a trasformare gli affari e il lavoro nella sua 'musica'
fr. 190	parla Anfione	Hermes ricompensa Apollo del furto del

⁵ Qui e successivamente, se non diversamente specificato, i frammenti euripidei sono citati dall'edizione di Kannicht 2004.

fr. 192		bestiame con la lira basi della propria arte: tempo, ispirazione divina e desiderio di intonare inni
fr. 202	parla Anfione	desidera cantare e dire cose sagge
fr. 223,83	canta il Coro	la casa grida di trionfo (<i>alalazein</i>), fa risuonare un canto di morte
fr. 223,119- 126	parla Hermes	ordina ad Anfione di facilitare la costruzione delle mura di Tebe cantando agli dèi con l'accompagnamento della lira, invenzione del dio

Oreste

80	parla Elena	lamenta la sorte di Clitemnestra
132s.	parla Elettra	dice che le donne del Coro sono concordi con i propri lamenti
145s.	canta Elettra nella parodo-amebeo con il Coro	chiede di parlarle con voce simile al soffio della <i>syrinx</i> di canna sottile
147s.	canta il Coro	leva una voce sommessa
168-172	canta Elettra	Elettra accusa il Coro di aver svegliato Oreste con il suo baccano; gli chiede di andarsene e cessare il rumore
181-186		rumore del Coro e suoni delle loro voci
204s.		lamento di Elettra
316-322	I stasimo	sono invocate le Eumenidi, il loro tiaso non bacchico, tra lacrime e lamenti
338		il Coro dice che il sangue di Clitemnestra rende Oreste delirante (<i>anabakcheuein</i>)
339		lamento del Coro
582	parla Oreste	se non avesse vendicato il padre, egli gli avrebbe scatenato contro la danza delle Erinni
835-837	II stasimo	lessico bacchico per la follia di Oreste

951	parla il messaggero	gli amici lamentano Oreste
960-965	III stasimo	inizia il lamento; colpi sul capo; invito alla terra argiva a gridare
982-984	canta Elettra	moto circolare della pietra di Tantalo (<i>dineuein</i>)
985		vuole raggiungere la pietra per gridare i lamenti per le sventure della casa
1001-1006		moto del carro alato del sole e dell'aurora, corsa delle Pleiadi
1137	parla Pilade	grida di gioia che si leveranno per l'omicidio di Elena
1293	canta Elettra con il Coro	uso del verbo <i>helissein</i> per i movimenti del Coro ⁶
1298		grido di Elena dall'interno
1314	parla Elettra	invita a smettere di gridare
1324s.	parla Ermione	grido che ha udito in casa
1353	canta il Coro	invita a far rumore e a gridare per coprire i suoni dalla casa
1376-1380	canta il Frigio	si chiede dove possa fuggire in volo, nel cielo o sul mare che Oceano fa muovere in cerchio (<i>helissein</i>)
1383-1385		piange Ilio levando il ' <i>nomos</i> del carro' con grido barbaro ⁷
1390		propri <i>ialemoi</i>
1395-1397		« <i>Ailinson, ailinson</i> » dicono i barbari in lingua asiatica quando lamentano la morte di un re
1465-1468		Elena emise un grido e fece risuonare il petto di colpi
1474		grido che risuona nella casa ⁸

⁶ Cf. *supra* p. 208 n. 2.

⁷ Diggle (1994) espunge il v. 1384, ma pare opportuno conservarlo, come recentemente ha osservato Medda 2004, 297s. n. 175.

1492s. Oreste e Pilade che si avventano su Elena
sono baccanti senza tirso

Ifigenia in Aulide

317	parla Agamennone	chiede che cosa sia il frastuono che ode
435-438	parla il messaggero	invita a preparare il rito nuziale, che risuonino l'aulo e il battito dei piedi
576-578	I stasimo	Paride sull'Ida modulava sulla <i>syrinx</i> suoni simili a quelli degli auli di Olimpo
676	parla Ifigenia	chiede se ci saranno danze attorno all'altare
757-761	II stasimo	movimenti frenetici di Cassandra invasata
1036-1047	III stasimo	descrizione della celebrazione delle nozze di Peleo e Teti: imeneo al suono dell'aulo, della <i>kithara</i> amante della danza, delle <i>syringes</i> , le Pieridi battono i piedi e cantano per gli sposi
1054-1057		sulla spiaggia le cinquanta Nereidi danzano in cerchio
1064-1066		Chirone è esperto della <i>mousa</i> di Febo
1085-1088		Ifigenia (a differenza della giovenca adatta al sacrificio) non è cresciuta al suono della <i>syrinx</i> , né tra sibili di pastori
1101	parla Clitemnestra	Ifigenia intona sempre lamenti
1176		immagina i lamenti per la figlia
1211-1213	parla Ifigenia	vorrebbe avere le parole che incantano di Orfeo, invece ha solo lacrime
1279s.	canta Ifigenia	lei e la madre hanno lo stesso lamento
1467-1469	parla Ifigenia	chiede alle ragazze di intonare un peana rivolto ad Artemide
1480s.	Ifigenia canta in	chiede di danzare circolarmente attorno al

⁸ L'espressione ἰαχῆ δόμων θύρετρα καὶ σταθμοὺς / μοχλοῖσιν ἐκβαλόντες (vv. 1474s.) può essere interpretata «all'udire il grido (dalla casa) abbattemmo le porte...» o «con un grido abbattemmo le porte...».

	amebeo con il Coro	tempio e all'altare di Artemide
1491s.		chiede di celebrare Artemide
1582-1584	parla il Messaggero	grida di fronte al prodigio della scomparsa di Ifigenia
<i>Baccanti</i>		
20-24	parla Dioniso	ha istituito in Asia Minore i suoi Cori e i suoi riti; Tebe è la prima città greca che ha intonato il grido rituale dionisiaco
40		Tebe non è stata ancora iniziata ai riti bacchici
56-63		invita il Coro a suonare i timpani, invenzione sua e di Rea; lui si recherà a danzare con le baccanti sul Citerone
64-68	parodo	il Coro accorre dall'Asia al grido di «evoé»
71s.		canterà Dioniso con inni tradizionali
75-81		felice chi partecipa ai riti di Dioniso e della Grande Madre sui monti
109		invito a Tebe a compiere il rito bacchico
114-117		presto tutta la terra danzerà e Bromio condurrà i tiasi sul monte
123-134		i Coribanti inventarono il timpano, lo associarono all'aulo frigio e lo diedero a Rea, adatto per le baccanti; lo ottennero poi i Satiri e lo congiunsero alle danze dionisiache
135-141		dolcezza della danza dionisiaca guidata da Bromio
148s.		Bromio sprona a corse e danze chi si disperde durante il rito, ed eccita al grido
151-169		tra i clamori delle baccanti Dioniso le invita a cantare al suono dei timpani, a

184-207	Cadmo dialoga con Tiresia	gridare con voce frigia, mentre l'aulo suona sacre melodie; la baccante è paragonata all'agile puledra
217-220	parla Penteo	riferimenti alla partecipazione alle danze dionisiache, da cui non sono esclusi i vecchi
240s.		le donne tebane simulano delirio bacchico, corrono e danzano sui monti per Dioniso
306-308	parla Tiresia	se lo cattura, lo straniero smetterà di baccheggiare
323s.		Dioniso anche a Delfi danza sui monti
379-385	I stasimo	lui e Cadmo devono partecipare alle danze tra le competenze di Dioniso c'è quella di congregare il tiaso tra le danze e ridere al suono dell'aulo
411-416		vorrebbe raggiungere la Pieria, sede delle Muse, e si augura che Bromio guidi il corteo nei luoghi in cui si celebra il rito bacchico
445s.	parla il servo	le baccanti saltellano nei campi invocando il dio
482	parla Dioniso	fuori della Grecia tutti partecipano alle danze rituali dionisiache
511-514	parla Penteo	Dioniso danzi pure in prigione; Penteo farà smettere alle baccanti di suonare i timpani
525-529	II stasimo	eziologia del nome ditirambo da <i>ithi</i>
556-570		Dioniso forse guida i tiasi a Nisa, o sull'Olimpo, dove Orfeo suonava la <i>kithara</i> , radunando piante e animali; felice la Pieria dove Dioniso condurrà Cori circolari di menadi per muovere a danza Cori bacchici

576-581	dialogo lirico Dioniso-Coro	riferimenti al grido, alla voce del dio che si ode dall'esterno
592s.	canta il Coro	Dioniso leva il grido di vittoria (<i>alalazein</i>)
680	parla il messaggero	ha visto tre tiasi di Cori femminili
686-688		le baccanti non si ubriacano di vino al suono dell'aulo
689s.		Agave lancia un grido per svegliare le altre
723-727		le baccanti iniziano in rito e invocano Iacco, e tutto il monte baccheggiava
748		le baccanti in movimento sono simili a uccelli in volo
862-876	III stasimo	vorrebbe partecipare a una danza notturna, paragonata alla corsa del cerbiatto in fuga
951s.	parla Dioniso	riferimento a Pan che suona la <i>syrinx</i>
998	IV stasimo	riferimento agli <i>orgia</i> dionisiaci
1034	parla il Coro	dice che il proprio canto è barbaro
1056s.	parla il II messaggero	le baccanti si rispondono l'una con l'altra con canti bacchici
1078s.		grido di Dioniso dal cielo
1108s.		riferimento ai Cori di Dioniso
1112s.		gemiti di Penteo
1131-1133		clamore delle grida di dolore di Penteo insieme a quelle di esultanza delle baccanti
1145-1147		Agave invoca Dioniso <i>kallinikon</i> , ma gli porta una vittoria di lacrime
1153s.	V stasimo	invito a celebrare Bacco con danze, a gridare forte la sciagura di Penteo
1160-1162		dice ai Cori di Tebane che hanno eseguito un insigne <i>kallinikon</i> , che però porta lamento
1167	parla il Coro	invita il Coro ad accogliere Agave nel

		<i>komos</i> bacchico
1172	Coro canta in dialogo con Agave	dice di accoglierla nel <i>komos</i>
1180	canta Agave	è celebrata come felice nei tiasi
1273	parla Cadmo	riferimento agli imenei
1293-1295		Tebe è stata tutta posseduta dai riti bacchici
1387	canta Agave	lascia ad altri i riti bacchici
<i>Ciclope</i>		
25	parla Sileno	riferimento ai riti bacchici
37-40		chiede ai Satiri se il suono delle sicinnidi sembra loro uguale a quando danzavano al suono del <i>barbiton</i> nel <i>komos</i> bacchico
63-65	parodo	non ci sono Bromio, né Cori bacchici, né strepiti di timpani
104	parla Sileno	definisce Odisseo ‘crotalo acuto’
156		dopo aver bevuto il vino, dice che Bacco lo invita a danzare
171		riferimento alla danza suscitata dal vino
204s.	parla il Ciclope	chiede che cosa siano questi baccanali, non c’è Dioniso e non ci sono crotali, né timpani
423-426	parla Odisseo	descrive il Ciclope ubriaco che si dà ai canti, grida <i>amousa</i> e l’antro gli fa eco
443s.	parla il Coro	la notizia della morte del Ciclope è più dolce del suono della <i>kithara</i> asiatica
487-493	II stasimo	il Ciclope intona un canto brutto e graziato, che presto si trasformerà in lamenti; il Coro vuole educarlo ai <i>komoï</i>
495-497		felice chi canta «evoé» e prende parte al <i>komos</i>
646	parla il Coro	sa cantare un incantesimo di Orfeo

Eretteo

fr. 369 canta il Coro
fr. 370,5-9

fr. 370,48 versi cantati
fr. 370,80 parla Atena

si augura di cantare con il capo incoronato
si augura di gridare il peana di vittoria, di
suonare l'aulo, la *kithara*; si augura che
una *parthenos* si associ nella danza
la terra 'balla' per lo scuotimento
riferimento a Cori sacri di *parthenoi* alle
Pاناتenee

Ino

fr. 407,1s. trimetri giambici

il non piangere in occasione dei lutti è
definito *amousia*

Cresfonte

fr. 448a,82- canta il Coro
86
fr. 453,6-8

riferimento alle melodie di lamento di
Procne
il Coro teme di non giungere a vedere
canti dai bei Cori e *komoi* ricchi di corone

Cretesi

fr. 472,14s. canta il Coro
fr. 472b,5 versi cantati

si definisce 'bacco' dei Cureti
verbo *melpo*, forse riferito ad Apollo

Licimnio

fr. 477 giambi cantati?⁹

si invocano Bacco e Apollo Peana dalla
bella lira

Melanippe saggia

fr. 481,14- parla Melanippe
22

la madre Ippe cantava inni profetici
sull'Elicona

⁹ Cf. Kannicht 2004, I 522.

Meleagro

fr. 528a verso cantato la spola è detta ‘canora’

Edipo

fr. 556 trimetri giambici nomina la canna che crea inni,
l’‘usignolo’ sapiente degli auli dal bel
soffio

Enomao

fr. 573 trimetri giambici si teorizza il piacere del lamento e delle
lacrime

Palamede

fr. 586 canta il Coro dice che Dioniso sull’Ida si rallegra per il
suono dei timpani

Plistene

fr. 631 versi cantati strepito dei cottabi che fa risuonare un
canto consono a Cipride

Stenebea

fr. 663 versi recitati Eros fa diventare poeta anche chi è
amousos

Fetonte

63-101 parodo
Diggle
217s. parla Climene l’Aurora cavalca sulla terra, il Coro delle
Pleiadi è fuggito, l’usignolo canta
lamentoso, i pastori suonano le *syringes*, il
cigno canta presso le correnti dell’Oceano,
le barche salpano accompagnate dallo
scroscio dei remi e dal soffio dei venti
mentre i marinai cantano; il Coro dichiara
che intonerà imenei per i padroni
riferimento a canti nuziali

227-244	canta il Coro secondario di <i>parthenoi</i>	canta un imeneo in onore di Afrodite
245-250	parla Merope	dice a un servo di ordinare alla propria moglie di danzare in onore degli dèi e di circondare il palazzo con sacri imenei
271	canta il Coro	piede alato del Coro, che vorrebbe sparire nell'etere
fr. 907	trimetri giambici (<i>incertae fabulae</i>)	Eracle canta <i>amousa</i> come un barbaro

Bibliografia

- Ahlberg 1971 G. A., *Prothesis and ekphora in Greek geometric art*, Göteborg 1971.
- Alexiou 2002 Margaret A., *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 2002².
- Allan 2004 W. A., *Religious syncretism. The new gods of Greek tragedy*, «HSPH» 102 (2004) 113-155.
- Allen-Halliday-Sikes 1936 T.W. A.-W.R. H.-E.E. S., *The Homeric hymns*, Oxford 1936².
- Aloni 1997 A. A., *Saffo. Frammenti*, Firenze 1997.
- Aloni-Iannucci 2007 A. A.-A. I., *L'elegia greca e l'epigramma dalle origini al V secolo. Con un'appendice sulla nuova elegia di Archiloco*, Firenze 2007.
- Anderson 1994 W.D. A., *Music and musicians in ancient Greece*, Ithaca-London 1994.
- Angeli Bernardini 1991 Paola Angeli Bernardini, *L'inno agli dei nella lirica corale greca e la sua destinazione sacrale*, in AA. VV., *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico. Atti di un colloquio. Napoli 21-24 ottobre 1991*, «AION» 13 (1991) 85-94.
- Arnott 1977 W.G. A., *Swan songs*, «G&R» 24 (1977) 149-153.
- Arnott 1986 W.G. A., *Electra's musical swan*, in AA. VV., *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*, vol. I, Roma 1986, 27-31.
- Arnould 1990 D. A., *Le rire et les larmes dans la littérature greque d'Homère à Platon*, Paris 1990.
- Arrighetti 1964 G. A., *Vita di Euripide*, Pisa 1964.
- Austin 1994 N. A., *Helen of Troy and her shameless phantom*, Ithaca (N.Y.) 1994.
- *Badham 1851 C. B., *Iphigenia in Tauris. Helena*, Londini 1851.
- Barker 1995 A. B., *Heterophonia and Poikilia*:

- Accompaniments to Greek Melody*, in B. Gentili-Franca Perusino, *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 41-60.
- Barker 2004 A. B., *Transforming the Nightingale: Aspects of the Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century*, in Penelope Murray-P.J. Wilson, *Music and the Muses. The culture of mousike in the classical Athenian city*, Oxford 2004, 185-204.
- Barker 2005 A.D. B., *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Napoli 2005.
- Barker 2007 A. B., *Simbolismo musicale nell'Elena di Euripide*, in Paola Volpe Cacciatore (a cura di), *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica. Atti del II Congresso Consultativa Universitaria Greco (Fisciano, 1 dicembre 2006)*, Napoli 2007.
- Barker, GMW A. B., *Greek musical writings*, I-II, Cambridge, 1984-1989.
- Barlow 1986 Shirley A. B., *Euripides. Trojan Women*, Warminster 1986.
- Barlow 1996 Shirley A. B., *Euripides. Heracles*, Warminster 1996.
- Barlow 2008 Shirley A. B., *The imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*, London 2008³.
- Barrett 1964 W.S. B., *Euripides. Hippolytos*, Oxford 1964.
- Barringer 1995 Judith M. B., *Divine escorts. Nereids in archaic and classical Greek art*, Ann Arbor 1995.
- Basta Donzelli 1978 Giuseppina B. D., *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978.
- Battezzato 1995 L. B., *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.

- Battezzato 2005a L. B., *The New Music of the Trojan Women*, «Lexis» 23 (2005) 73-104.
- Battezzato 2005b L. B., *La parodo dell'Ipsipile*, in G. Bastianini-A. Casanova, *Euripide e i papiri. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 10-11 giugno 2004*, Firenze 2005, 169-203.
- Battezzato 2010 L. B., *Euripide. Ecuba*, Milano 2010.
- Beavis 1988 C. B., *Insects and other invertebrates in classical antiquity*, Exeter 1988.
- Beck 1788 C.D. B., *Euripidis Tragoediae*, vol. III, Lipsiae 1788.
- Beekes, *EDG* R. B., *Etymological Dictionary of Greek*, voll. I-II, Leiden-Boston 2010.
- Belfiore 1992 Elizabeth S. B., *Tragic pleasures. Aristotle on plot and emotion*, Princeton (N.J.) 1992.
- Bélis 1986 Annie Bélis, *La phorbéia*, «BCH» 110 (1986) 205-218.
- Bélis 1988 Annie B., *Musique et transe dans le cortège dionysiaque* «CGITA» 4 (1988) 9-29.
- Bergk 1833 T. B., *Commentatio de fragmentis Sophoclis*, Lipsiae 1833.
- Beschi-Musti 2000 L. B.-D. M., *Pausania. Guida della Grecia*, I, *L'Attica*, Milano 2000⁶.
- Biehl 1970 W. B., *Euripides. Troades*, Leipzig 1970.
- Biehl 1989 W. B., *Euripides. Troades*, Heidelberg 1989.
- Bierl 1991 A.F.H. B., *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und "metatheatralische" Aspekte im text*, Tübingen 1991.
- Blass 1897 F. B., *Zu Aristophanes' Fröschen und zu Aischylos' Choephoren*, «Hermes» 32 (1897) 149-159.
- Blaydes 1883 F.H.M. B., *Aristophanis Pax*, Halis Saxonum 1883.

- Blaydes 1901 F.H.M. B., *Adversaria critica in Euripidem*, Halis Saxonum 1901.
- Blomfield 1839 C.J. B., *Aeschyli Agamemnon*, Londini 1839⁵.
- Boardmann-Finn 1985 J. B.-D. F., *The Parthenon and its sculptures*, London 1985.
- Bond 1963 G.W. B., *Euripides. Hypsipyle*, Oxford 1963.
- Bond 1981 G.W. B., *Euripides. Heracles*, Oxford 1981.
- Bornmann 1993 F. B., *Simmetria verbale e concettuale nelle responsioni dei canti strofici in Euripide*, in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, vol. II, Roma 1993, 565-576.
- Borthwick 1968 E.K. B., *Notes on the Plutarch De Musica and the Cheiron of Pherecrates*, «Hermes» 96 (1968) 60-73.
- Borthwick 1994 E.K. B., *New interpretations of Aristophanes Frogs 1249-1328*, «Phoenix» 48 (1994) 21-41.
- Bothe 1801 F.H. B., *Euripides' Werke*, II, *Der Cyklop. Ifigenia in Aulis. Ion. Helena*, Berlin-Stettin, 1801.
- Bothe 1825 F.H. B., *Iphigenia Taurica*, Hahn 1825.
- Bowie 1986 E.L. B., *Early Greek elegy, symposium, and public festival*, «JHS» 106 (1986) 13-35.
- Braswell 1988 B.K. B., *A commentary on the fourth Pythian ode of Pindar*, Berlin 1988.
- Breitenbach 1934 W. B., *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*, Stuttgart 1934.
- Brixhe-Lejeune 1984 C. B.-M. L., *Corpus des inscriptions paléophrygiennes*, voll. I-II, Paris 1984.
- Brown 1974 S.G. B., *Metrical innovations in Euripides' later plays*, «AJPh» 95 (1974) 207-234.
- Bruneau 1970 P. B., *Recherches sur les cultes de Délos a l'époque hellénistique et a l'époque impériale*,

- Paris 1970.
- Brunn 1880 L. B., *AKATOΣ. Festschrift des Stettiner Stadtgymnasiums zur Begrüßung der XXXV. Versammlung deutscher Philologen*, Stetinae 1880, 39-72.
- Bubel 1991 F. B., *Euripides. Andromeda*, Stuttgart 1991.
- Burkert 1994 W. B., *Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen. Das Zeugnis von Euripides' Hypsipyle*, in A. Bierl-P. von Mollendorff, *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65° Geburtstages*, Stuttgart 1994, 44-49.
- Burkert, GR W. B., *Greek religion*, Cambridge (MA) 1985 (trad. ingl. J. Raffan).
- Burnett 1983 Ann Pippin B., *Three archaic poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London 1983.
- Burzacchini 1991 G. B., *Corinniana*, «Eikasmós» 2 (1991) 39-90.
- Calame 1977 C. C., *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, II, *Alcman*, Roma 1977.
- Calame 1983 C. C., *Alcman*, Romae 1983.
- Calame 2001 C. C., *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Function*, Lanham 2001² (trad. ingl. di Calame 1977 di D. Collins e J. Orion).
- Calame 2004 C. C., *Choral Forms in Aristophanic Comedy: Musical Mimesis and Dramatic Performance in Classical Athens*, in Penelope Murray-P.J. Wilson, *Music and the Muses. The culture of mousike in the classical Athenian city*, Oxford 2004, 157-184.
- Campagner 2001 R. C., *Lessico agonistico di Aristofane*, Roma-Pisa 2001.
- Camper 1831 P. C., *Euripidis Electra*, Lugduni Batavorum 1831.

- Cannatà Fera 1990 Maria C. F., *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma 1990.
- Carpenter 1993 T.H. C., *On the beardless Dionysus*, in T.H. Carpenter-C.A. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Ithaca – London 1993, 185-206.
- Casevitz 1978 M. C., *Commentaire des Oiseaux d'Aristophane*, Lyon 1978.
- Cassio 2000 A.C. C., *Esametri orfici, dialetto attico e musica dell'Asia Minore*, in A.C. Cassio-D. Musti-L.E. R., *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli 2000, 97-110.
- Càssola 1975 F. C., *Inni omerici*, Milano 1975.
- Casson 1971 L. C., *Ships and seamanship in the ancient world*, Princeton 1971.
- Cerri 1976 G. C., *Frammento di teoria musicale e di ideologia simposiale in un distico di Teognide (v. 1041 sg.): il ruolo paradossale dell'auleta. La fonte probabile di G. Pascoli, Solon 13-15, «QUCC» 22 (1976) 25-38.*
- Cerri 1983 G. C., *La Madre degli Dei nell'Elena di Euripide: tragedia e rituale*, «Quaderni di Storia» 9 n. 18 (1983) 155-195.
- Cerri 1984/1985 G. C., *Dal canto citarodico al coro tragico. La Palinodia di Stesicoro, l'Elena di Euripide e le Sirene*, «Dioniso» 55 (1984/1985) 157-174.
- Cerri 1987 G. C., *Le message dionysiaque de l'Hélène d'Euripide*, «CGITA» 3 (1987) 197-216.
- Cerri 2004 G. C., *Argo e il dibattito costituzionale nelle Supplici di Euripide*, in Paola Angeli Bernardini (a cura di), *La città di Argo. Mito, storia tradizioni poetiche. Atti del convegno internazionale (Urbino, 13-15 giugno 2002)*, Roma 2004, 189-200.

- Chantraine, *DELG*
- Cillo 1993
- Cipolla 1999
- Cipolla 2003
- Cockle 1987
- Collard 1972
- Collard 1975
- Collard 1991
- Collard-Cropp-Gibert 2004
- Collard-Cropp-Lee 1995
- Comotti 1972
- Comotti 1979
- Comotti 1983
- Comotti 1989
- Conacher 1967
- P. C., *Dictionnaire etymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1999.
- Paola C., *La 'cetra di Tamiri'. Mito e realtà musicale*, «AION(archeol)» 15 (1993) 205-243.
- P. C., *Un iporchema riscoperto? (Prat. TrGF 4 fr. 3)*, «Eikasmós» 10 (1999) 33-46.
- P. C., *Poeti minori del dramma satiresco*, Amsterdam 2003.
- W.E.H. C., *Euripides. Hypsipyle*, Roma 1987.
- C. C., *The funeral oration in Euripides' Supplices*, «BICS» 19 (1972) 39-53.
- C. C., *Euripides. Supplices*, Groningen 1975.
- C. C., *Euripides. Hecuba*, Warminster 1991.
- C. C.-M.J. C.-J. G., *Euripides. Selected fragmentary plays, II, Philoctetes, Alexandros with Palamedes and Sisyphus, Oedipus, Andromeda, Hypsipyle, Antiope, Archelaus*, Oxford 2004.
- C. C.-M.J. C.-K.H. L., *Euripides. Selected fragmentary plays, I, Telephus, Cretans, Stheneboea, Bellerophon, Cresphontes, Erectheus, Phaethon, Wise Melanippe, Captive Melanippe*, Warminster 1995.
- G. C., *L'endecacordo di Ione di Chio*, «QUCC» 13 (1972) 54-61.
- G. C., *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1979.
- G. C., *Un'antica arpa, la mágadis, in un frammento di Teleste (fr. 808 P.)*, «QUCC» 44/3 (1983) 57-71.
- G. C., *Music in Greek and Roman culture*, Baltimore 1989.
- D.J. C., *Euripidean drama. Myth, theme and structure*, Toronto 1967.

- Conacher 1988 D.J. C., *Euripides. Alcestis*, Warminster 1988.
- Cook 1895 A.B. C., *The bee in Greek Mythology*, «JHS» 15 (1895) 1-24.
- Corbel Morana 2004 C. C. M., *Euripide lecteur d'Aristophane*, «RPh» 78 (2004) 223-38.
- Corbel-Morana 2004 C. C.-M., *Euripide lecteur d'Aristophane*, «RPh» 78 (2004) 223-238.
- Cotton 1950 G. C., *Une équation sémantique: "Mouvement rapide" = "Lueur, éclat"*, «LEC» 18 (1950) 436-441.
- Coulon 1937 V. C., *Notes critiques et exégétiques sur divers passages controversés d'Aristophane et sur Sophocle Antigone, 613-4*, «REG» 50 (1937) 454-458.
- Cozzoli 2001 Adele-Teresa C., *Euripide*. Cretesi, Pisa – Roma 2001.
- Craik 1988 Elisabeth C., *Euripides. Phoenician women*, Warminster 1988.
- Crane 1990 G. C., *A change of fashion, and Euripides' Medea 190-203*, «Mnemosyne» 53 (1990) 435-438.
- Cropp 1988 M.J. C., *Euripides. Electra*, Warminster 1988.
- Cropp 2000 M.J. C., *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Warminster 2000.
- Cropp 2003 M.J. C., *Hypsipyle and Athens*, in E. Csapo-Margaret Christina Miller, *Poetry, theory, praxis. The social life of myth, word and image in ancient Greece. Essays in honour of William J. Slater*, Oxford 2003, 129-145.
- Crudden 2001 M. C., *The Homeric Hymns*, Oxford 2001.
- Csapo 1999/2000 E. C., *Later Euripidean music*, «ICS» 24/25 (1999/2000) 399-426.
- Csapo 2003 E. C., *The dolphins of Dionysus*, in E. C.-Margaret C. Miller (edd.), *Poetry, theory, praxis. The social*

- life of myth, word and image in ancient Greece. Essays in honour of William J. Slater*, Oxford 2003, 69-98.
- Csapo 2004a E. C., *The politics of the New Music*, in Penelope Murray-P.J. Wilson, *Music and the Muses. The culture of mousike in the classical Athenian city*, Oxford-New York 2004, 207-248.
- Csapo 2004b E. C., *Some social and economic conditions behind the rise of the acting profession in the fifth and fourth centuries BC*, in C. Hugoniot-F. Hurlet-Silvia Milanezi, *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours 2004, 53-76.
- Csapo 2008 E. C., *Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance*, in M. Revermann-P. Wilson, *Performance, Iconography, Reception*, Oxford 2008, 262-290.
- Csapo 2009 E. C., *New Music's Gallery of Images: the "Dityrambic" First Stasimon of Euripides' Electra*, in J.R.C. Cousland-J.R. Hume (edd.), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden 2009, 95-109.
- Csapo 2010 E. C., *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Oxford 2010.
- Csapo-Slater 1995 E. C.- W.J. S., *The context of ancient drama*, Ann Arbor 1995.
- Cunningham 1954 M.P. C., *Medea ἀπὸ μηχανῆς*, «CPh» 49 (1954) 151-160.
- Curletto 1992 S. C., *Il tuono, il ronzio e il bronzo crepitante. Appunti sulla categoria del rumore*, «Quaderni di Semantica» II/92 (1992) 329-357.
- Curtius 1865 G. C., *Griechischen Etymologie*, Leipzig 1865.
- D'Alessio 2007 G.B. D'A., *Ἦν ἰδοῦ: Ecce Satyri (Pratina, PMG 708 = TrGF 4 F 3). Alcune considerazioni sull'uso*

- della deissi nei testi lirici e teatrali, in Franca Perusino-Maria Colantonio, *Dalla lirica corale alla poesia drammatica*, Pisa 2007, 95-128.
- D'Angour 1997 A.J. D'A., *How the dithyramb got its shape*, «CQ» 47/2 (1997) 331-351.
- d'Avino 1958 Rita d'A., *La visione del colore nella terminologia greca*, «RicLing» 4 (1958) 99-134.
- Dale 1948 Amy Marjorie D., *The lyric metres of Greek drama*, Cambridge 1948.
- Dale 1954 Amy Marjorie D., *Euripides. Alcestis*, Oxford 1954.
- Dale 1961 Amy Marjorie D., *Euripides. Alcestis*, Oxford 1961.
- Dale 1967 Amy Marjorie D., *Euripides. Helen*, Oxford 1967.
- Dale 1969 Amy Marjorie D., *Collected papers*, Cambridge 1969.
- Dale 1971 Amy Marjorie D., *Metrical analyses of tragic choruses*, vol. 1, *Dactylo-Epitrite*, London 1971.
- Daremberg 1900 C. D., *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments contenant l'explications des termes*, vol. III/1, Paris 1900.
- *Daube 1939 B. D., *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon*, Zurich-Leipzig 1939.
- Davidson 1986 J.F. D., *The circle and the tragic chorus*, «G&R» 33 (1986) 38-46.
- De Martino 1958 E. D.M., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958.
- De Mauro 2000 T. D.M., *Il dizionario della lingua italiana per il terzo millennio*, Torino 2000.
- De Poli 2006 M. D.P., *Giambo e anapesto tra metrica e ritmica. Fenomeni di superallungamento in Euripide?*,

- «Eikasmós» 17 (2006) 121-129.
- De Poli 2011 M. D.P., *Le Monodie di Euripide. Note di critica testuale e analisi metrica*, Padova 2011.
- De Simone 2008 Mariella D. S., *The 'Lesbian' Muse in tragedy. Euripides μελοποιός in Aristoph. Ra. 1301-28*, «CQ» 58 (2008) 479-490.
- Debrunner 1917 A. D., *Griechische Wortbildungslehre*, Heidelberg 1917.
- Degani-Burzacchini 2005 E. D.-G. B., *Lirici greci. Antologia*, Bologna 2005².
- Del Corno 1985 D. D.C., *Aristofane. Le rane*, Milano 1985.
- Del Grande 1932 C. D. G., *L'espressione musicale dei poeti greci*, Napoli 1932.
- Del Grande 1956 C. D.G., *Filologia minore. Studi di poesia e storia nella Grecia antica. Da Omero a Bisanzio*, Milano-Napoli 1956.
- Delavaud-Roux 1994 Marie-Hélène D.-R., *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence 1994.
- Delavaud-Roux 1995 Marie-Hélène D.-R., *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix-en-Provence 1995.
- Delavaud-Roux 2002 Marie-Hélène D.-R., *Gestuelle du deuil et danses funéraires*. «RBPh» 80 (2002) 199-220.
- Delneri 2006 Francesca D., *I culti misterici stranieri nei frammenti della commedia attica antica*, Bologna 2006.
- Denniston 1939 J.D. D., *Euripides. Electra*, Oxford 1939.
- Denniston-Page 1957 J.D. D.-D. P., *Agamemnon*, Oxford 1957.
- Di Benedetto 1961 V. D. B., *Note al testo dell'Elena di Euripide*, «Maia» 13 (1961) 286-316.
- Di Benedetto 1965 V. D. B., *Euripides. Orestes*, Firenze 1965.
- Di Benedetto 1971 V. D. B., *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- Di Benedetto 1991 V. D. B., *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in A.M. Cascetta (a cura di) *Sulle orme dell'antico*.

- La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano 1991, 13-43.
- Di Benedetto 2007 V. D.B., *Euripide. Le baccanti*, Milano 2007³.
- Di Giglio 2000 Anna D.G., *Strumenti delle muse. Lineamenti di organologia greca*, Bari 2000.
- Di Marco 1973/1974 M. D.M., *Osservazioni sull'iporchema*, «Helikon» 13/14 (1973/1974) 326-348.
- Di Marco 1993 M. D. M., *Dionisio ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, in A. Masaracchia, *Orfeo e l'orfismo. Atti del seminario nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, Roma 1993, 101-153.
- Diggle 1970 J. D., *Euripides. Phaethon*, Cambridge 1970.
- Diggle 1981 J. D., *Euripidis Fabulae*, II, *Supplices, Electra, Heracles, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxford 1981.
- Diggle 1994a J. D., *Euripidis Fabulae*, III, *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia aulidensis, Rhesus*, Oxford 1994.
- Diggle 1994b J. D., *Euripidea. Collected essays*, Oxford 1994.
- *Dindorf 1825 W. D., *Euripidis fabulae*, Lipsiae 1825.
- *Dindorf 1840 W. D., *Euripidis tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*, III/2. *Annotationes*, Oxonii 1840.
- Dodds 1960 E.R. D., *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960².
- Dodds 2005 E.R. D., *I Greci e l'irrazionale*, Milano 2005² (ed. it. a cura di R. Di Donato, trad. it V. Vacca De Bosis).
- Dover 1964 K.J. D., *The poetry of Archilochos*, in *Archiloque, Vandœuvres-Genève*, 1964, 181-222.
- Dover 1972 K.J. D., *Aristophanic comedy*, London 1972.
- Dover 1993 K. D., *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993.
- Downing 1990 E. D., *Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen*, in M. Griffith-D.J.

- Mastronarde, *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta 1990, 1-16.
- Dürbeck 1968 H.D. Dürbeck, *Ξουθός und χλωρηίς*, «MSS» 24 (1968) 9-33.
- Dunbar 1995 Nan Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995
- Dunn 1996 Francis M. D., *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York - Oxford 1996.
- *Dupuy 1768 M. D., *Remarques critiques sur le texte et sur les traductions de l'Iphigénie en Tauris d'Euripide*, «Histoire de l'Acad. Roy. des Inscript.» 31 (1768) 173-188.
- Ebeling 1885 H. E., *Lexicon Homericum*, Leipzig 1885.
- Elmsley 1813 P. E., *Review of Hermann*, «CJ» 8 (1813) 199ss.
- Else 1958 G.F. E., "Imitation" in the fifth century, «CPh» 53/2 (1958) 73-90.
- Ercoles 2006 M. E., *Συναυλία. Storia di una pratica musicale e vicissitudini di un termine*, «Eikasmos» 17 (2006) 339-370.
- Ercoles 2010 M. E., *Note a Tim. PMG 791,221-228*, «Eikasmos» 21 (2010) 111-132.
- Fabrini 1980 P. F., *Note al secondo stasimo dell'Ifigenia Taurica*, «Dioniso» 51 (1980) 119-123.
- Fajen 1995 F. F., *Noten zur handschriftlichen Überlieferung der Halieutika des Oppian*, Stuttgart 1995.
- Falcetto 2002 Raffaella F., *Il Palamede di Euripide. Edizione e commento dei frammenti*, Alessandria 2002.
- Fantuzzi 2007 M. F., *La mousa del lamento in Euripide, e il lamento della Musa nel Reso ascripto a Euripide*, «Eikasmós» XVIII (2007) 173-199.
- Farnell 1932 L.R. F., *The works of Pindar*, vol. II, *Critical commentary*, London 1932.

- Fassino 2003 M. F., *Avventure del testo di Euripide nei papiri tolemaici*, in L. Battezzato (a cura di), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca. Atti del Convegno, Scuola normale superiore, Pisa 14-15 giugno 2002*, Amsterdam 2003.
- Fearn 2007 D. F., *Bacchylides. Politics, performance, poetic tradition*, Oxford 2007.
- Ferrari 2003 F. F., *Il pubblico di Saffo*, «SIFC» 96 (2003) 42-89.
- FGrHist F. Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Berlin 1923-1930, Leiden 1940-1958.
- Fileni 1987 Maria Grazia F., *Senocrito di Locri e Pindaro (fr. 140b Sn.-Maehl.)*, Roma 1987.
- Finglass 2007 P.J. F., *Sophocles. Electra*, Cambridge 2007.
- Fiorentini 2008 L. F., *Studi sul commediografo Strattide*, Diss. dott. Ferrara 2008.
- Firinu 2009 Elena F., *Il primo stasimo dell'Ifigenia Taurica euripidea e i Persiani di Timoteo di Mileto: un terminus post quem per il nomos?*, «Eikasmós» 20 (2009) 109-131.
- Fisher 2000 N. F., *Symposiasts, fish-eaters and flatterers. Social mobility and moral concerns in Old Comedy*, in D. Harvey-J. Wilkins, *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, Swansea 2000, 355-396.
- Fitton 1973 J.W. F., *Greek dance*, «CQ» 23/2 (1973) 254-274.
- Foley 1992 Helene P. F., *Anodos drama. Euripides' Alcestis and Helen*, in R. Hexter-D. Selden, *Innovations of antiquity*, New York 1992, 133-160.
- Foley 1993 Helene P. F., *The politics of tragic lamentation*, in A.H. Sommerstein (et all.), *Tragedy, comedy and the polis. Papers from the Greek drama*

- conference. Nottingham, 18-20 July 1990, Bari 1993, 101-143.
- Foley 1994 Helene P. F., *The Homeric hymn to Demeter*, Princeton (N.J.) 1994.
- Foley 2001 Helene P. F., *Female acts in Greek tragedy*, Princeton (N.J.) 2001.
- Foley 2003 Helene F., *Choral identity in Greek tragedy*, «CPh» 98 (2003) 1-30.
- Ford 2002 A. F., *The origins of criticism. Literary culture and poetic theory in classical Greece*, Princeton (N.J.) 2002.
- Fraenkel 1950 E. F., *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford 1950.
- Fränkel 1951 H. F., *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der Griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*, München 1951.
- Franklin 2004 J.C. F., 'Songbenders of Circular Choruses': *Dithyramb and the 'Demise of Music'*, dal convegno *Song culture and social change. The contexts of dithyramb*, Oxford 11-13 July 2004, in corso di stampa (disponibile su <http://www.kingmixers.com/Dithyramb.html>)
- Frisk, GEW H. F., *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1973².
- *Fritzsche 1856 F.V. F., *Dissertatio prima de Euripidis choris glyconeo polyschematisto scriptis*, Rostochii 1856.
- Froning 2002 Heide F., *Masken und Kostüme*, in S. Moraw-E. Nölle (eds.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz 2002, 70-95.
- Gallavotti 1957 C. G., *Nomi di colori in miceneo*, «PP» 12 (1957) 5-22.
- Gardiner 1987 Cynthia P. G., *The sophoclean chorus. A study of character and function*, Iowa City 1987.

- Garland 1985
 Garrison 1995
 Garvie 2009
 Garzya 2003
 *Gent 1857
 Gentili 1968
 Gentili 1995
 Gentili 2006
 GF²
 Giammarco Razzano 1995
 Golann 1945
 Gostoli 1990
 Gow 1965
 Gow-Page 1965
 Grau 2002
 Green 1991
 Grégoire-Méridier 1961
 Gregory 1999
 R. G., *The Greek way of death*, London 1985.
 Elise P. G., *Groaning tears. Ethical and dramatic aspects of suicide in Greek tragedy*, Leiden-New York 1995.
 A.F. G., *Aeschylus. Persae*, Oxford 2009.
 A. G., *Ad Eur. Suppl. 176-183*, in F. Benedetti-Simonetta Grandolini (a cura di), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Napoli 2003, 351-353.
 I.M. van G., *Observationes criticae in Euripidis Orestem*, «Mnemosyne» 6 (1857) 439-442.
 B. G., *Epigramma ed elegia*, in *L'épigramme grecque*, Vandœuvres-Genève, 1968, 37-81.
 B. G. (introd., testo critico e trad. di), *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995.
 B. G., *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano 2006⁵.
 F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Firenze 2005².
 Maria Carla G. R., *Sincretismi euripidei: Demeter auletris*, «Parola del Passato» 261 (1995) 116-135.
 Cecil P. G., *The third stasimon of Euripides' Helena*, «TAPhA» 76 (1945) 31-46.
 Antonietta G., *Terpander*, Roma 1990.
 A.S.F. G., *Theocritus*, Cambridge 1965.
 A.S.F. G.-D.L. P., *Hellenistic epigrams*, Cambridge 1965.
 S. G., *Tàmiris el traci*, «Itaca» 18 (2002) 129-190.
 J.R. G., *On seeing and depicting the theatre in classical Athens*, «GRBS» 32 (1991) 15-50.
 H. G.-L. M., *Euripide. Tragedies, V, Hélène, Les phéniciennes*, Paris 1961².
 Justina G., *Euripides. Hecuba*, Atlanta 1999.

- Grenfell-Hunt 1908 B.P. G.-A.S. H., *The Oxyrhynchus Papyri*, VI, London 1908.
- Grethlein 2003 J. G., *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*, Stuttgart 2003.
- Griffith 1983 M. G., *Aeschylus. Prometheus bound*, Cambridge 1983.
- Gruppe 1902 O. G., *Orpheus*, in W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, III/1, Leipzig 1902, 1058-1207.
- Guarducci 1970 Margherita G., *Cibele in un'epigrafe arcaica di Locri Epizefiri*, «Klio» 52 (1970) 133-138.
- Guidorizzi 2010 G. G., *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano 2010.
- Guzmán Guerra 1976 A.G. G., *Notas sobre la colometría, periodología y estructura estrófica en la lírica de Eurípides*, «CFC» 10 (1976) 63-100.
- Guzmán Guerra 1981 A.G. G., *Estudio de las series métricas de transición en los versos líricos de Eurípides*, Madrid 1981.
- Haldane 1966 J.A. H., *Musical instruments in Greek worship*, «G&R» 13 (1966) 98-107.
- Hall 1989 Edith H., *Inventing the barbarian. Greek self-definition through tragedy*, Oxford 1989.
- Hall 1999 Edith H., *Actor's song in tragedy*, in S. Goldhill-R. Osborne (edited by), *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge-New York 1999, 96-122.
- Hall 2002 Edith H., *The singing actors of antiquity*, in Pat Easterling-Edith Hall (edited by), *Greek and Roman actors*, Cambridge 2002, 3-38.
- Halleran 1988 M.R. H., *Euripides. Heracles*, Cambridge (Mass.) 1988.

- Halliwell 1987 S. H., *The Poetics of Aristotle*, London 1987.
- Halliwell 1998 S. H., *Aristotle's Poetics*, Chicago, 1998².
- Halliwell 2002 S. H., *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton-Oxford 2002.
- Hardie 2005 A. H., *Sappho, the Muses, and life after death*, «ZPE» 154 (2005) 13-32.
- Harvey 1955 A.E. H., *The classification of Greek lyric poetry*, «CQ» 5 (1955) 157-175.
- Hatzikosta 1982 S. H., *A Stylistic commentary on Theocritus' Idyll 7*, Amsterdam 1982.
- *Heath 1762 B. H., *Notae sive lectiones ad tragicorum Graecorum veterum quae supersunt dramata deperditorumque reliquias*, Oxonii 1762.
- Heath 1999 J. H., *Disentangling the beast: humans and other animals in Aeschylus' Oresteia*, «JHS» 119 (1999) 17-47.
- Hedreen 1994 G.M. H., *Silens, nymphs, and maenads*, «JHS» 114 (1994) 47-69.
- Henderson 2000 H. H., *Aristophanes, III, Birds; Lysistrata; Women at the Thesmophoria*, Cambridge (Mass.)-London 2000.
- Henrichs 1976 A. H., *Despoina Kybele. Ein Beitrag zur religiösen Namenskunde*, «HSPH» 80 (1976) 253-286.
- Henrichs 1994/1995 A. H., "Why should I dance?": Choral self-referentiality in Greek tragedy, «Arion» 3 (1994-1995) 56-111.
- Henrichs 1996 A. H., *Dancing in Athens, dancing on Delos. Some patterns of choral projection in Euripides*, «Philologus» 140 (1996) 48-62.
- *Hermann 1833 G. H., *Euripidis Iphigenia Taurica*, Lipsiae 1833.
- Hermann 1834 G. H., *Opuscula*, vol. V, Lipsiae 1834.
- *Hermann 1840 G. H., *Euripidis tragoediae*, vol. II, *Phoenissae*, Lipsiae 1840.

- Heubeck 1992 A. H. (testo e commento a cura di), *Omero. Odissea*, III, *Libri IX-XII*, Roma-Milano 1992⁵.
- Hiller von Gaertringen 1929 F. H. v. G., *Inscriptiones graecae*, vol. IV, *Inscriptiones Argolidis*, Berolini 1929.
- Hofmann 1949 J.B. H., *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*, München 1949.
- Hofstetter 1990 Eva H., *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg 1990.
- Hordern 2002 J.H. H., *The fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford 2002.
- Hose 1990-1991 M. H., *Studien zum Chor bei Euripides*, voll. I-II, Stuttgart 1990-1991.
- Hubbard 1989 T.K. H., *The Knights' eleven oars (Aristophanes, Equites 546-547)*, «CJ» 82/2 (1989) 115-118.
- Hübner 1980 U. H., *Textkritische Notizen zu Sophokles und Euripides*, «Philologus» 124 (1980) 175-188.
- Iannucci 2009 A. I., *Il citaredo degli Argonauti. Orfeo cantore e la poetica dell'incanto*, in Angela M. Andrisano-P. Fabbri, *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*, Ferrara 2009, 11-22.
- Ieranò 1997 G. I., *Il ditirambo di Dioniso*, Pisa-Roma 1997.
- Imperio 1998 Olimpia I., *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in Anna Maria Belardinelli et al. (a cura di), *Tessere. Frammenti della commedia greca. Studi e commenti*, Bari 1998, 43-130.
- Imperio 2004 Olimpia I., *Parabasi di Aristofane: Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari 2004.
- Inglese 1996 L. I., *Plutarco. La curiosità*, Napoli 1996.
- Irigoin 1993 Jean I., *Bacchylide. Dithyrambes, Épinicies, Fragments*, Paris 1993.
- Irwin 1974 Eleanor I., *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974.
- Italie 1923 G. I., *Euripidis Hypsipyla cum notis criticis et*

- exegeticis*, Berolini 1923.
- Itsumi 1991/1993 K. I., *Enoplian in tragedy*, «BICS» 38 (1991/1993) 243-261.
- Janssen 1989 T.H. J., *Timotheus. Persae*, Amsterdam 1989.
- Jeanmaire 1972 H. J., *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino 1972 (appendice e aggiornamento bibliografico di F. Jesi, trad. it. G. Glaesser).
- Jebb 1905 R.C. J., *Bacchylides. The poems and fragments*, Cambridge 1905.
- Jesi 1965 F. J., *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, «Aegyptus» 45 (1965) 56-69.
- Johansen-Whittle 1980 H.F. J.-E.W. W., *The Suppliants*, Cøbenhavn 1980.
- Jouan 1997 F. J., *Les rites funéraires dans les Suppliantes d'Euripide*, «Kernos» 10 (1997) 215-232.
- Jouan-van Looy 2000 F. Jouan-H. Van Looy, *Euripide, VIII/2, Fragments: Bellérophon-Protésilas*, Paris 2000.
- Kaimio et. all. 2001 M. K. et all., *Metatheatricality in the Greek satyr-play*, «Arctos» 35 (2001) 35-78.
- Kalke 1985 Christine M. K., *The making of a thyrsus. The transformation of Pentheus in Euripides' Bacchae*, «AJP» 106 (1985) 409-426.
- Kambitsis 1972 J. K., *L'Antiope d'Euripide*, Athenes 1972.
- Kannicht 1969 R. K., *Helena*, Heidelberg 1969.
- Kannicht 2004 R. K., *Tragicorum Graecorum fragmenta*, V, voll. 1-2, *Euripides*, Göttingen 2004.
- Kassel 1958 R. K., *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolutionsliteratur*, München 1958.
- Keene 1891 C.H. K., *Scholia in the 'Electra' of Euripides*, «CR» 5 (1891) 432s.
- Kernodle 1957 G.R. K., *Symbolic action in the Greek choral odes?*, «CJ» 53 (1957) 1-7.
- Kidd 1997 D. K., *Aratus. Phaenomena*, Cambridge 1997.

- Kloss 1994 G. K., *Untersuchungen zum Wortfeld "Verlangen/Begehren" im frühgriechischen Epos*, Göttingen 1994.
- Kober 1932 Alice Elizabeth K., *The use of color terms in the Greek poets*, Geneva-New York 1932.
- *Koechly 1860-1862 H. K., *Emendationum in Euripidis Iphigeniam Tauricam partes I-V*, Turici 1860-1862.
- Koller 1954 H. K., *Die mimesis in der antike*, Bernae 1954.
- Koller 1963 H. K., *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern 1963.
- Kovacs 1998 D. K., *Euripides. Suppliant women; Electra; Heracles*, Cambridge (Mass.)-London 1998.
- Kovacs 1999 D. K., *Euripides. Trojan Women. Iphigenia among the Taurians. Ion*, Cambridge (Mass.)-London 1999.
- Kovacs 2002 D. K., *Euripides. Helen. Phoenician women. Orestes*, Cambridge (Mass.)-London 2002.
- Kranz 1933 W. K., *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- Kyriakou 2006 Poulheria K., *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin 2006.
- La Gernière 1985 Guiliette de L.G., *De la Phrygie à Locres épizéphyrienne. Les chemins de Cybèle*, «MEFRA» 97 (1985) 693-718.
- Lachmann 1819 C. L., *De choricis systematis tragicorum graecorum libri quattuor*, Berolini 1819.
- Lada-Richards 2002 Ismene L.-R., *Reinscribing the Muse: Greek Drama and the Discourse of Inspired Creativity*, in Efrossini Spentzou-D. Fowler, *Cultivating the Muse*, Oxford 2002, 69-91.
- Lambin 1988 G. L., *Ἐλεγχος et ἐλεγεῖον*, «RPh» 62 (1988) 69-77.
- Lanata 1966 Giuliana L., *Sul linguaggio amoroso di Saffo*,

- «QUCC» 2 (1966) 63-79.
- Landels 1999 J.G. L., *Music in ancient Greece and Rome*, London-New York 1999.
- Latte 1913 K. L., *De saltationibus Graecorum capita quinque*, Giessen 1913.
- Lavecchia 1994 S. L., *Il 'Secondo Ditirambo' di Pindaro e i culti tebani*, «SCO» 44 (1994) 33-93.
- Lavecchia 2000 S. L., *Pindari Dithyramborum fragmenta*, Romae-Pisis 2000.
- Lawler 1964 Lillian B. L., *The dance in ancient Greece*, Middletown (Connecticut) 1964.
- Lawler 1974 Lillian B. L., *The dance of the ancient Greek theatre*, Iowa City 1974².
- Lee 1976 K.H. L., *Euripides. Troades*, London 1976.
- Lehnus 1979 L. L., *L'inno a Pan di Pindaro*, Milano 1979.
- Lejeune 1963 M. L., *Noms propres de Bœufs a Cnossos*, «REG» 76 (1963) 1-9.
- LeVen 2008 Pauline LeV., *Les nouveaux visages de la Muse au IVe siècle av. J.-C.*, Diss. Dott. Paris 2008.
- LIMC AA.VV., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München-Düsseldorf 1981-1997.
- Linforth 1946 I.M. L., *The Corybantic Rites in Plato*, «Univ. of Calif. Publ. in Class. Phil.» 13 (1946) 121-162.
- Lloyd-Jones 1978 H. L.-J., *Ten notes on Aeschylus, Agamemnon*, in R.D. Dawe- J. Diggle- Patricia E. Easterling, *Dionysiaca. Nine studies in Greek poetry by former pupils presented to Sir Denys Page on his seventieth birthday*, Cambridge 1978, 45-62.
- Lloyd-Jones 1985 H. L.-J., *Sophocles, Ajax 624f.*, in C. Schäublin (a cura di), *Catalepton. Festschrift für Bernhard Wyss zum 80. Geburtstag*, Basel 1985.
- Lloyd-Jones 1994 H. L.-J., *Notes on fragments of Sophocles*, «SIFC»

- 12 (1994) 129-148.
- Lobel 1925 E. L., ΣΑΠΦΟΥΣ ΜΕΛΗ. *The fragments of the lyrical poems of Sappho*, Oxford 1925.
- Lobel 1952 E. L. (et all.), *The Oxyrhynchus papyri*, vol. XX, London 1952.
- Lonnoy 1985 M.G. L., *Arès et Dionysos dans la tragédie grecque. Le rapprochement des contraires*, «REG» 98 (1985) 65-71.
- Lonsdale 1993 S. H. L., *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore-London 1993.
- López Férez 1996 J.A. L. F., *Sophía-sophós dans la Médée d'Euripide*, «Pallas» 45 (1996) 139-151.
- Loraux 1981 Nicole L., *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la «cité classique»*, Paris-La Haye-New York, 1981.
- Loraux 1998 Nicole L., *Mothers in mourning*, Ithaca (N.Y.) 1998 (trad. ingl. Corinne Pache).
- Loraux 2001 Nicole L., *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, trad. it. Torino 2001 (ed. or. *La voix endeuillée. Essai sur la tragedie grecque*, Paris 1999).
- LSJ⁹ H.G. Liddell-R. Scott-H.S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996⁹.
- Lyghounis 1991 Maria Gilda L., *Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca*, «MD» 27 (1991) 159-198.
- Maas 1914 P. M., *κόρταφος und κόρταλος*, «Zeitschr. für vergl. Sprachf.» 46 (1914) 159 = *Kleine Schriften*, 1973, 203s.
- Maas 1933 P. M., *Epidaurische Hymnen*, Halle 1933.
- Maas 1973 P. M., *Kleine Schriften*, München 1973.
- Maas-Snyder 1989 Martha M.-Jane McIntosh S., *Stringed instruments of ancient Greece*, New Haven-London 1989.
- Maas-Snyder 1995 Martha M.-Jane McIntosh S., *Strumenti a corde*

- per dèi e mortali*, in Donatella Restani (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, 63-75.
- Maehler 1982 H. M., *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil. Die Siegeslieder*, Leiden 1982.
- Maehler 1997 H. M., *Die Lieder des Bakchylides. Zweiter Teil. Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden-New York-Köln, 1997.
- Manetti 2002 Daniela M., *La Grecia e il greco: la fuga dei filologi* (*Herodic. SH 494*), «Eikasmós» 13 (2002) 183-197.
- Markland 1771 J. M., *Euripidis dramata Iphigenia in Aulide et, Iphigenia in Tauris*, Londini 1771.
- Martin 2003 R.P. M., *The pipes are brawling. Conceptualizing musical performance in Athens*, in Carol Dougherty-L. Kurke (edd.), *The cultures within ancient Greek culture. Contact, conflict, collaboration*, Cambridge 2003, 153-180.
- Martinelli 1978 Maria Chiara M., *L'elemento narrativo nel secondo stasimo delle Baccanti*, «ASNP» 8 (1978) 355-373.
- Marzullo 1950 B. Marzullo, *Afrodite Porporina?*, «Maia» 3 (1950) 132-136.
- Maślanka-Soro 1996 Maria M.-S., *The concept of sophia in Euripides' Medea*. «Eos» 84 (1996) 253-259.
- Mastromarco 1983 G. M., *Aristofane. Le Commedie*, vol. I, Torino 1983.
- Mastromarco-Totaro 2006 G. M.-P. T., *Commedie di Aristofane*, II, Torino 2006.
- Mastronarde 1980 D.J. M., *P. Strasbourg WG 307 re-examined* (*Eur. Phoin. 1499-1581, 1710-1736*), «ZPE» 38 (1980) 1-42.
- Mastronarde 1988 D.J. M., *Euripides. Phoenissae*, Leipzig 1988.

- Mastronarde 1994 D.J. M., *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
- Mastronarde 2002 D.J. M., *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.
- Matelli 2004 Elisabetta M., *Musicoterapia e catarsi in Teofrasto*, «BICS» 47 (2004) 153-174.
- Matthiae 1814 A.H. M., *Euripidis tragoediae et fragmenta*, vol. II, Lipsiae 1814.
- McDermott 1991 Emily A. McD., *Double meaning and mythic novelty in Euripides' plays*, «TAPhA» 121 (1991) 123-132.
- Medda 1995 E. M., *Eschilo. Orestea: Agamennone, Coefore, Eumenidi*, Milano 1995.
- Medda 1997 E. M., *Il pianto dell'attore tragico*, «RFIC» 125 (1997) 385-410.
- Medda 2004 E. M., *Euripide. Oreste*, Milano 2004².
- Medda 2008 E. M., *Euripide. Le fenicie*, Milano 2008².
- Meineke 1856 A. M., *Theocritus, Bion, Moscus*, Berolini 1856³.
- Melchinger 1974 S. M., *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974.
- Meriani 2007 A. M., *Il Thamyras di Sofocle*, in Paola Volpe Cacciatore, *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica. Atti del II Congresso Consultativa Universitaria Greco (Fisciano, 1 dicembre 2006)*, Napoli 2007, 37-70.
- Méridier 1912 L. M., ΕΟΥΘΟΟΣ, «RPh» 36 (1912) 264-278.
- Meyer 1923 G. M., *Die stilistische Verwendung der Nominalkomposition im Griechischen. Ein Beitrag zur Geschichte der dipla onomata*, Leipzig 1923.
- Meyer 1923 G. M., *Die stilistische Verwendung der Nominalkomposition im Griechischen. Ein Beitrag zur Geschichte der dipla onomata*, Leipzig 1923.
- Mirto 1984 Maria Serena M., *Il lutto e la cultura delle madri: le Supplici di Euripide*, «QUCC» 47 (1984) 55-88.

- Mirto 1997
 Monk 1857
 *Morel 1921
 Moreux 1970
 Morrison 1947/1948
 Morrison-Williams 1968
 Morwood 2007
 Mosconi 2000
 Mossman 1999
 Moutsopoulos 1962
 Mueller Goldingen 1985
 Murnaghan 1999
 Murray 1913a
 Murray 1913b
- Maria Serena M., *Euripide. Eracle*, Milano 1997.
 J.H. M., *Euripidis Fabulae quatuor scilicet Hippolytus Coronifer; Alcestis; Iphigenia in Aulide; Iphigenia in Tauris*, Cantabrigiae 1857.
 W. M., *De Euripidis Hypsipyla*, Diss. Lipsiae 1921.
 B. M., *Déméter et Dionysos dans la septième Isthmique de Pindare*, «REG» 83 (1970) 1-14.
 J.S. M., *Notes on certain nautical terms and on three passages in I.G. ii. 1632*, «CQ» n.s. XLI/XLII (1947/1948) 122-135.
 J.S. M.-R.T. W., *Greek oared ships 900-322 B. C.*, Cambridge 1968.
 J. M., *Suppliant Women*, Oxford 2007.
 G. M., *La democrazia ateniese e la 'nuova' musica: l'Odeion di Pericle*, in A.C. Cassio-D. Musti-L.E. Rossi, *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli 2000, 217-316.
 Judith M., *Wild justice. A study of Euripides' Hecuba*, London 1999².
 E. M., *Euripide et la philosophie de la musique*, «REG» 75 (1962) 396-452.
 C. M.-G., *Untersuchungen zu den Phönissen des Euripides*, Stuttgart 1985.
 Sheila M., *The poetics of loss in Greek epic*, in Margaret Beissinger-Jane Tylus-Susanne Lindgren Wofford (ed. by), *Epic traditions in the contemporary world: the poetics of community*, Berkeley 1999, 203-220.
 G. M., *Euripidis fabulae*, voll. II-III, Oxford 1913².
 G. M., *Euripides and his age*, London 1913.

- Murray 1996
 *Musgrave 1797
 Musso 2009
 Musti 2000
 Musti 2004
 Musurillo 1966
 Muth 1977
 Naber 1895
 Naerebout 1997
 Nannini 2003
 Napolitano 2000
 Nauck 1871
 Neri 1996
- Penelope M., *Plato on Poetry*, Cambridge 1996.
 S. M., *Euripidis Tragoediae quae supersunt*, V, Glasguae 1797².
 O. M., *Tragedie di Euripide*, IV, Torino 2009.
 D. M., *Musica greca tra aristocrazia e democrazia*, in A.C. Cassio-D. Musti-L.E. Rossi, *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli 2000, 7-55.
 D. M., *Argo, il 'nuovo che avanza'*, in Paola Angeli Bernardini (a cura di), *La città di Argo. Mito, storia tradizioni poetiche. Atti del convegno internazionale (Urbino, 13-15 giugno 2002)*, Roma 2004, 263-278.
 H. M., *Euripides and Dionysiac piety* (Bacchae 370-433), «TAPhA» 97 (1966) 299-309.
 R. M., *Imeneo ed epitalamio*, in C. Calame (a cura di), *Rito e poesia corale in Grecia*, Bari 1977, 45-65 (trad. it. di Id., «Hymenaios» und «Epithalamion», «WS» 67 [1954] 5-45).
 S.A. N., *Nautica*, «Mnemosyne» 23 (1895) 234-69.
 F.G. N., *Attractive performances. Ancient Greek dance: three preliminary studies*, Amsterdam 1997.
 Simonetta N., *Analogia e polarità in similitudine. Paragoni iliadici e odissiaci a confronto*, Amsterdam 2003.
 M. N., *Note all'iporchema di Pratina. (PMG 708 = TrGF I 4 F 3)*, in A.C. Cassio-D. Musti-L.E. Rossi, *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli 2000, 111-155.
 A. N., *Euripidis Tragodiae*, Lipsiae 1871³.
 C. N., *Studi sulle testimonianze di Erinna*, Bologna 1996.

- Neri 2003a C. N., *Erinna. Testimonianze e frammenti*, Bologna 2003.
- Neri 2003b C. N., *Gambe come puledre stanche: HF 119-123*, O. Vox (a cura di), *Ricerche euripidee*, Lecce 2003, 65-76.
- Neri 2011 C. N., *Lirici greci. Età arcaica e classica*, Roma 2011.
- Nilsson 1976 M.P. N., *Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, Munchen 1976⁴.
- Nordquist 1992 G.C. N., *Instrumental music in representations of Greek cult*, in R. Hägg (ed. by), *The iconography of Greek cult in the archaic and classical periods. Proceedings of the first international seminar on ancient Greek cult (Delphi, 16-18 November 1990)*, Athènes-Liège 1992, 143-168.
- Oliveira Pulquério 1967/1968 M. O.P., *Características métricas das monódias de Eurípides*, «Humanitas» 19/20 (1967/1968) 87-168.
- Olson 1998 S.D. O., *Aristophanes. Peace*, Oxford 1998.
- Orth 2009 C. O., *Strattis. Die Fragmente*, Berlin 2009.
- Owen 1939 A.S. O., *Euripides. Ion*, Oxford 1939.
- Padel 1974 Ruth P., *Imagery of the elsewhere. Two choral odes of Euripides*, «CQ» 24 (1974) 227-241.
- Page 1936 D.L. P., *The elegiacs in Euripides' Andromache*, in *Greek poetry and life. Essays presented to G. Murray on his seventieth birthday, January 2, 1936*, Oxford 1936, 206-230.
- Page 1938 D.L. P., *Euripidis Medea*, Oxford 1938.
- Page 1942 D.L. P., *Greek literary papyri, I, Poetry*, Cambridge-London 1942.
- Page 1951 D.L. P., *Alcman. The Partheneion*, Oxford 1951.
- Page 1962 D.L. P., *Poetae melici graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis*,

- Corinnae, poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivialia quaeque adespota feruntur*, Oxford 1962.
- Paley 1880 F.A. P., *Euripides*, vol. III (contiene *Hercules Furens. Phoenissae. Orestes. Iphigenia in Tauris. Iphigenia in Aulide. Cyclops*), London 1880.
- Palmisciano 1998 R. P., *Lamento funebre, culto delle Muse e attese escatologiche in Saffo (con una verifica su Archiloco)*, «SemRom» I/2 (1998) 183-205.
- Palumbo Stracca 2004 Bruna P.S., *La voce dell'usignolo, il suono dell'aulo*, «RCCM» 2 (2004) 207-18.
- Panagl 1971 O. P., *Die "dithyrambischen Stasima" des Euripides. Untersuchungen zur Komposition und Erzähltechnik*, Wien 1971.
- Parker 1996 R. P., *Athenian Religion. A History*, Oxford 1996.
- Parker 1997 L.P.E. P., *The songs of Aristophanes*, Oxford 1997.
- Parker 2005 R. P., *Polytheism and Society at Athens*, Oxford 2005.
- Parker 2007 L.P.E. P., *Euripides. Alcestis*, Oxford 2007.
- Parmentier-Grégoire 1923 L. P.-H. G., *Euripide*, vol. III, *Heracles – Les Suppliants – Ion*, Paris 1923.
- Parmentier-Grégoire 1925 L. P.-H. G., *Euripide*, vol. IV, *Les Troyennes – Iphigénie en Tauride – Électre*, Paris 1925.
- Paterlini 2001 Mariarita P., *A proposito di Eur. Hel. 183 ἄλυστον ἔλεγον*, «RCCM» 43 (2001) 185-194.
- Pattoni 1988 Maria Pia P., *L'exemplum mitico consolatorio. Variazioni di un topos nella tragedia greca*, «SCO» 38 (1988) 229-262.
- Pattoni 1989 Maria Pia P., *La sympatheia del coro nella parodo dei tragici greci. Motivi e forme di un modello drammatico*, «SCO» 39 (1989) 33-82.
- Pavese 1992 C.O. P., *Il grande partenio di Alcmane*,

- Amsterdam 1992.
- Pedrina 2001 Marta P., *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia 2001.
- Pelosi 2004 F. P., *Epodé. Persuasione, purificazione, cura dell'anima nella riflessione platonica sulla musica*, «PP» 59 (2004) 401-417.
- Perdicoyanni 1993 Hélène P., *Le vocabulaire de la douleur dans l'Hécube et les Troyennes d'Euripide*, «LEC» 61 (1993) 195-204.
- Perusino 1993 Franca P., Anonimo (Michele Psello?). *La tragedia greca*, Urbino 1993.
- Perusino 1995 Franca P., *Il pianto di Ecuba nelle Troiane di Euripide*, in B. Gentili-Franca Perusino, *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 253-264.
- Pickard-Cambridge 1962 A. P.-C., *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford 1962².
- Pickard-Cambridge 1996 A. P.-C., *Le feste drammatiche di Atene*, Scandicci 1996 (trad. it. di A. Blasina da *The dramatic festivals of Athens*, Oxford 1988²).
- Pintacuda 1978 M. P., *La musica nella tragedia greca*, Cefalù 1978.
- Pippin Burnett 1960 A.N. P. B., *Euripides' Helen, a comedy of ideas*, «CPh» 55 (1960) 151-163.
- Pizzocarò 1991 M. P., *L'inno di Epidauro alla Madre degli dei*, «AION» 13 (1991) 233-251.
- Platnauer 1921/1922 M. P., *Greek colour-perception*, «CQ» 15/16 (1921/1922) 153-162.
- Platnauer 1938 M. P., *Iphigenia in Tauris*, Oxford 1938.
- PMG D.L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.
- PMGF M. Davies, *Poetarum Melicorum Graecorum*

- Fragmenta*, I, Alcman, Stesichorus, Ibicus, Oxford 1991.
- Pöhlmann-West 2001 E. P.-M.L. W., *Documents of ancient Greek music. The extant melodies and fragments*, Oxford 2001.
- Pollard 1952 J.R.T. P., *Muses and Sirens*, «CR» 2 (1952) 60-63.
- Poltera 2003 O. P., Simonidea, «SIFC» 1 (2003) 207-214.
- Pontani 1981 F.M. P., *Antologia palatina*, vol. IV, Torino 1981.
- Pòrtulas 1993 J. P., *Arquiloc i l'or dels tracis*, in J. Padró-M. Prevosti-M. Roca-J. Sanmarti (a cura de), *Homenatge a Miquel Tarradell*, Barcelona 1993, 267-271.
- Power 2007 T. P., *Ion of Chios and the politics of polychordia*, in Victoria Jennings-A. Katsaros, *The world of Ion of Chios*, Leiden-Boston (Mass.) 2007, 179-205.
- Power 2010 T. P., *The Culture of Kitharôidia*, Washington 2010.
- Pretagostini 1989 R. P., *Forma e funzione della monodia in Aristofane*, in Lia de Finis (a cura di), *Scena e Spettacolo nell'Antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio. Trento, 28-30 marzo 1988*, Firenze 1989, 111-128.
- Pretini 1999 Raffaella Pretini, *Il coribantismo nelle testimonianze degli autori antichi. Una proposta di lettura*, «SMSR» 23 (1999) 283-308.
- Privitera 1965 G.A. P., *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma 1965.
- Privitera 1970 G.A. P., *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma 1970.
- Privitera 1998 G.A. P., *Pindaro. Le istmiche*, Milano 1998³.
- Provenza 2006 Antonella P., *Medicina e musica in Platone: il Timeo e il progetto paideutico della Repubblica*, «SemRom» 9 (2006) 105-128.
- Provenza 2008 Antonella P., *Tra incantamento e phobos. Alcuni*

- esempi sugli effetti dell'aulos nei dialoghi di Platone e nella catarsi tragica*, «Philomusica on-line» 7/2 (2008) pp. 140-151 (anche edito in Eleonora Rocconi [a cura di], *La musica nell'Impero Romano. Testimonianze e scoperte archeologiche. Atti del secondo convegno annuale di MOISA, Cremona, 30-31 ottobre 2008*, Pavia 2010, 141-152).
- Pucci 1980 P. P., *The violence of pity in Euripides' Medea*, Ithaca-London 1980.
- Radt 2004 S. R., *Strabons Geographika, Band 3, Buch IX-XIII*, Göttingen 2004.
- Ramelli 2009 Ilaria R., *Eschilo. Tutti i frammenti*, Milano 2009.
- Rau 1967 P. R., *Paratragödia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- *Rauchenstein 1864 R. R., rec. a F.G. Schöne, *Ausgewählte Tragödien des Euripides*, II. *Iphigenia in Taurien* (Berlin 1863²), «NJPh» 89 (1864) 24-35.
- RE AA.VV., *Paulys Realencyclopäie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearb. begun. von A. Wissowa, fortgef. von R. Kroll und K. Mittelhaus, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen, hsg. von K. Ziegler, I-Suppl. XV, Stuttgart (I-Suppl. XII), München (Suppl. XIII-XV) 1893-1978.
- Rehm 1994 R. R., *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton 1994.
- Reiner 1938 E. R., *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Stuttgart-Berlin 1938.
- *Reiske 1754 J.J. R., *Ad Euripidem et Aristophanem animadversiones*, Lipsiae 1754.
- Reiter 1962 G. R., *Die griechischen Bezeichnungen der*

- Farben Weiss, Grau und Braun: Eine Bedeutungsuntersuchung*, Innsbruck 1962.
- Restani 1983 Donatella R., *Il Chirone di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, «Riv. Ital. di Musicologia» 18 (1983) 139-192.
- Restani 1995 Donatella R., *I suoni del telaio. Appunti sull'universo sonoro degli antichi Greci*, in B. Gentili-Franca Perusino, *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, 93-109.
- Ricciardelli 1998 Gabriella R., *L'inno di Epidauro alla madre degli dèi*, «RCCM» 40 (1998) 275-280.
- Ricciardelli 2000 Gabriella R., *Inni orfici*, Milano 2000.
- Richardson 1974 N.J. R., *The Homeric hymn to Demeter*, Oxford 1974.
- Richardson 1974 N.J. R., *The Homeric hymn to Demeter*, Oxford 1974.
- Richter 1983 L. R., *Die Musik der griechischen Tragödie und ihre Wandlungen unter veränderten historischen Bedingungen*, in H. Kuch, *Die griechische Tragödie in ihrer Gesellschaftlichen Funktion*, Berlin 1983, 115-139.
- Risch 1992 E. R., *A propos de la formation du vocabulaire poétique grec entre le 12e et le 8e siècle (Résumé)*, in *La langue et les textes en grec ancien. Actes du colloque Pierre Chantraine (Grenoble, 5-8 septembre 1989)*, Amsterdam 1992.
- Robertson 1996 N. R., *The ancient Mother of the Gods. A missing chapter in the history of Greek Religion*, in Eugene N. Lane (ed. by) *Cybele, Attis, and related cults. Essays in memory of M.J. Vermaseren*, Leiden-New York 1996, 239-304.
- Robinson 1979 D.B. R., *Helen and Persephone, Sparta and*

- Demeter*, in G.W. Bowersock-W. Burkert-M.C.J. Putnam, *Arktouros. Hellenic studies presented to Bernard M. W. Knox on the occasion of his 65th birthday*, Berlin-New York 1979, 162-172.
- Rocconi 2003 Eleonora R., *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003.
- Rodighiero 2008 A. R., *Confluenza di generi lirici, allusività epica e performance corale in Soph. Trach. 497-530*, in G. Avezzù, *Didaskaliai II: Nuovi studi sulla tradizione e interpretazione del dramma attico*, Verona 2008, 293-369.
- Rohde 2006 E. R., *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, voll. I-II, Roma 2006¹⁰ (trad. di E. Codignola, A. Oberdorfer).
- Roller 1996 Lynn E. R., *reflections on the Mother of the Gods in Attic Tragedy*, in Eugene N. Lane (ed. by) *Cybele, Attis, and related cults. Essays in memory of M.J. Vermaseren*, Leiden - New York 1996.
- Romer 1983 F.E. R., *When is a bird not a bird?*, «TAPhA» 113 (1983) 135-42.
- Rood 2006 Naomi J. R., *Implied vengeance in the simile of grieving vultures (Odyssey 16.216-19)*, «CQ» 56 (2006) 1-11.
- Roos 1951 E. R., *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Stockholm 1951.
- Roscaglia 1998 F. R., *Presenze simboliche dell'ape nella Grecia antica*, Firenze 1998.
- Roscher 1965 W.H. R., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. I/2, Hildesheim 1965 (rist. Leipzig 1886-1890).
- Rosenmeyer 1968 T.G. R., *Elegiac and Elegos*, «Cal.Stud.Class.Ant.» 1 (1968) 217-231.

- Rossi 1978 L.E. R., *Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle Vespe e di altri passi aristofanei)*, «RCCM» 18 (1978) = *Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi*, 1149-1170.
- Rouget 1986 G. R., *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino 1986 (ed. it. a cura di Giuseppe Mongelli).
- Roux 1972 J. R., *Euripide. Les Bacchantes*, Paris 1972.
- Russo 1991 J. R., *Omero. Odissea. Libri 17-20*, Milano 1991³.
- Rutherford 1883 W.G. R., *Babrius*, London 1883.
- Rutherford 1995 I. R., *Apollo in ivy. The tragic paeon*, «Arion» 3 (1994-1995) 112-135.
- Rutherford 2001 I. R., *Pindar's paeans. A reading of the fragments with a survey of the genre*, Oxford 2001.
- Saïd 2006 Suzanne S., *La musique et le chant dans les tragédie d'Euripide*, in P. Brillet-Dubois-Édith Parmentier (éd. par), *Φιλολογία: mélanges offerts à Michel Casevitz*, Lyon 2006, 113-131.
- Saïd 2007 Suzanne S., *Les transformations de la muse dans la tragédie greque*, in Franca Perusino-Maria Colantonio, *Dalla lirica corale alla poesia drammatica*, Pisa 2007, 13-48.
- Sansone 1981 D. S., *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Leipzig 1981.
- Sansone 2009 D. S., *Euripides' new song: the first stasimon of Trojan Women*, in J.R.C. Cousland-J.R. Hume, *The Play of Texts and Fragments*, Leiden 2009, 193-203.
- Schachter 1986 A. S., *Cults of Boiotia*, vol. II, *Herakles to Poseidon*, London 1986.
- Schadewaldt 1926 W. S., *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1926.

- Schauer 2002 M. S., *Tragisches Klagen*, Tübingen 2002.
- Scherer 1964 A. S., *Die Sprache des Archilochos*, in *Archiloque*, Vandœuvres-Genève, 1964, 87-116.
- Schlesier 1988 Renate S., *Die Bakchen des Hades. Dionysische Aspekte von Euripides' Hekabe*, «Métis» 3 (1988) 111-135.
- Schlesier 1993 Renate S., *Mixtures of masks. Maenads as tragic models*, in T.H. Carpentier-C.A. Faraone, *Masks of Dionysus*, Ithaca (N.Y.) 1993, 89-114.
- Schreckenberg 1960 H. S., *Δράμα. Vom Werden der Griechischen Tragödie aus dem Tanz. Eine Philologische Untersuchung*, Würzburg 1960.
- Schwyzler, GG E. S., *Griechische Grammatik*, I, München 1959³.
- Scodel 1980 Ruth S., *The Trojan trilogy of Euripides*, Göttingen 1980.
- Scott 1909 W. S., *The 'Mountain-Mother' Ode in the Helena of Euripides*, «CQ» 3/3 (1909) 161-179.
- Scott 1984 W.C. S., *Musical design in Aeschylean theater*, Hanover-London 1984.
- Scott 1996 W.C. S., *Musical design in Sophoclean theater*, Hanover-London 1996.
- Scullion 2002 J.S. S., *'Nothing to do with Dionysus': tragedy misconceived as ritual*, «CQ» 52/1 (2002) 102-137.
- Seaford 1977/1978 R. S., *The hyporchema of Pratinas*, «Maia» 29/30 (1977/1978) 81-94.
- Seaford 1981 R.A. S., *Dionysiac drama and the dionysiac mysteries*, «CQ» 31 (1981) 252-275.
- Seaford 1987 R. S., *The tragic wedding*, «JHS» 107 (1987) 106-130.
- Seaford 2001 R.A. S. S., *Euripides. Bacchae*, Warminster 2001².
- Segal 1982 C. S., *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*,

- Princeton 1982.
- Segal 1986 C. S., *Interpreting Greek tragedy. Myth, poetry, text*, Ithaca (N.Y.) 1986.
- Segal 1989 C. S., *Song, Ritual, and commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy*, «Oral Tradition» 4/3 (1989) 330-359.
- Segal 1993 C. S., *Euripides and the Poetics of Sorrow*, Durham-London 1993.
- Segal 1994 C. S., *Female mourning and Dionysiac Lament in Euripides' Bacchae*, in A. Bierl-P. von Möllendorff, *Orchestra: Drama, Mythos, Bühne*, Stuttgart-Leipzig 1994, 12-18.
- Segal 1996 C.S., *Catharsis, audience, and closure in Greek tragedy*, in M.S. Silk, *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*, Oxford – New York 1996, 149-181.
- Segal 1997 C. S., *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton (N.J.) 1997.
- Segal 1999/2000 C. S., *Lament and Recognition: A Reconsideration of the Ending of the Bacchae*, «ICS» 24/25 (1999/2000) 273-291.
- Sfameni Gasparro 1978 Giulia S.G., *Connotazioni metroache di Demetra nel coro dell' Elena (vv. 1301-1365)*, in M.B. de Boer-T.A. Edridge (éd. par), *Hommages à M. J. Vermaseren*, vol. III, Leiden 1978, 1148-1187.
- Sfameni Gasparro 1985 Giulia S.G., *Soteriology and mystic aspects in the cult of Cybele and Attis*, Leiden 1985.
- Silk 1983 M.S. S., *LSJ and the problem of poetic archaism: from meaning to iconyms*, «CQ» 33 (1983) 303-330.
- Snyder 1981 Jane McIntosh S., *The web of song: weaving imagery in Homer and the lyric poets*, «CJ» 76/3 (1981) 193-196.

- Sommerstein 1989 A.H. S., *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989.
- Sommerstein 2008 A.H. S., *Aeschylus. Fragments*, Cambridge (Mass.)-London 2008.
- Spatafora 1995 G. S., *Il pianto dell'usignolo nella poesia greca antica*, «Orpheus» 16 (1995) 98-110.
- Stanford 1936 W.B. S., *Greek Metaphor*, Oxford 1936.
- Stanford 1967 W.B. S., *The Sound of Greek*, Berkeley-Los Angeles 1967.
- Stehle 1997 Eva M. S., *Performance and gender in ancient Greece. Nondramatic poetry in its setting*, Princeton (N.J.) 1997.
- Stehle 2004 Eva M. S., *Choral prayer in Greek tragedy: euphemia or aischrologia?*, in Penelope Murray-P.J. Wilson, *Music and the Muses. The culture of mousike in the classical Athenian city*, Oxford-New York 2004, 121-155.
- Steiner 2011 Deborah S., *Dancing with the Stars: Choreia in the third Stasimon of Euripides' Helen*, «CPh» 106/4 (2011) 299-323.
- Stengel 1910 P. S., *Opferbräuche der Griechen*, Leipzig 1910.
- Stevens 1971 P.T. S., *Euripides. Andromache*, Oxford 1971.
- Straten 1995 F.T. v. S., *Hierà kalá. Images of Animal Sacrifice in Archaic & Classical Greece*, Leiden-New York-Köln 1995.
- Strauss Clay 1996 Jenny S. C., *Fusing the boundaries. Apollo and Dionysos at Delphi*, «Métis» 11 (1996) 83-100.
- Suksi 2001 Aara Lauren S., *The Poet at Colonus. Nightingales in Sophocles*, «Mnemosyne» 54 (2001) 646-658.
- Svoronos 1911 J. N. S., *Das Athener National Museum*, vol. II, Athener 1911.
- Swift 2010 Laura A. S., *The hidden chorus. Echoes of genre in tragic lyric*, Oxford 2010.
- *Synodinou 1977 Katerina Synodinou, *On the concept of slavery in*

- Synodinou 2005
 Taillardat 1965
 Talcott et all. 1956
 Taplin 1977
 Taplin 1993
 Taplin 2007
 Tedeschi 1985
ThGL
 Thompson 1936
 Todisco 2003
 Toher 2001
 Tosi 2006a
 Tosi 2006b
- Eyripides*, Ioannina 1977.
 Katerina S., *Euripides. Hekabe*, Athens 2005.
 J. T., *Les images d'Aristophane: étude de langue et de style*, Paris 1965.
 Lucy Talcott-Barbara Philippaki-G.R. Edwards-Virginia R. Grace, *Small objects from the Pnyx, II, Figured pottery, Hellenistic pottery, Stamped wine jar fragments*, Princeton 1956 (reprinted Amsterdam 1975).
 O. T., *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford 1977.
 O. T., *Comic angels and other approaches to Greek drama through vase-paintings*, Oxford 1993.
 O. T., *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.
 G. T., *Euripide. Medea*, Firenze 1985.
 H. Stephanus, *Thesaurus Graecae Linguae*, I-VIII Parisiis 1831-1865 (rist., in IX voll., Graz 1954).
 D'A.W. T., *A glossary of Greek birds*, London-Oxford 1936².
 L. T. (et all.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003.
 M. T., *Euripides' Supplices and the social function of funeral ritual*, «Hermes» 129 (2001) 332-343.
 R. T., *La musica nei proverbi greci*, in Donatella Restani (a cura di), *Etnomusicologia storica del mondo antico. Per Roberto Leydi*, Ravenna 2006, 83-101.
 R. T., *Note ad alcuni scoli ad Aristofane (Eur. fr.*

- 588a K.), «Mem. Acc. Rov. Agiati» 10 (2006) 173-180.
- Tosi 2010 R. T., *I 'meteci' nell'Orestea*, «Eikasmós» 21 (2010) 29-39.
- Tosi 2011 R. T., *La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale*, Bologna 2011.
- Totaro 2000 P. T., *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart 2000.
- TrGF B. Snell, R. Kannicht, S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, I-V, Göttingen 1971-2004.
- Tsagalis 2004 C. T., *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin-New York 2004.
- Turato 1975 F. T., *Euripide, Ifigenia in Tauride: dramma «barocco»?», «BIFG» 1975 II, 144-164.*
- *Tyrrell 1897 R.Y. T., *The Troades of Euripides*, Dublin 1897
- Untersteiner 1949 M. U., *I sofisti*, Torino, 1949.
- Van Brock 1961 Nadia v. B., *Recherches sur le vocabulaire médical du grec ancien. Soins et guérison*, Paris 1961.
- Van der Weiden 1991 M.J.H. v.d.W., *The Dithyrambs of Pindar*, Amsterdam 1991.
- Van Leeuwen 1904 J. V.L., *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Lugduni Batavorum 1904.
- Vendryes 1945 J. V., *Traité d'accentuation grecque*, Paris 1945.
- Ventris-Chadwick 1973 M. V.-J. C., *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge 1973.
- Vetta 1992 M. V., *Il simposio. La monodia e il giambo*, in G. Cambiano-L. Canfora-D. Lanza (direttori), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, tomo I, *La polis*, Roma 1992, 177-218.
- Vøelke 1996 P. Vøelke, *Beauté d'Hélène et rituels féminins*

- dans l'*Hélène d'Euripide*, «Kernos» 9 (1996) 281-296.
- Vox 1997 O. V., *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino 1997.
- Vox 2003 O.V., *Euripide, Medea 190-203*, in F. Benedetti-Simonetta Grandolini (a cura di), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Napoli 2003, 829-835
- Waern 1951 Ingrid W., *Ges ostea. The kenning in pre-Christian Greek poetry*, Uppsala 1951.
- *Wakefield 1794 G. W., *Tragœdiarum Delectus: Hercules Furens, Alcestis, Euripideæ: et Trachiniæ Sophoclea: in scholarum usum*, I, Londini 1794.
- Walde-Pokorny 1930 A. W.-J. P., *Vergleichendes Worterbuch der indogermanischen Sprachen*, I, Berlin-Leipzig 1930.
- Waszink 1974 J.H. W., *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-romischen Antike*, Opladen 1974.
- Webster 1970 T.B.L. W., *The Greek chorus*, London 1970.
- *Wecklein 1898 N. W., *Euripidis fabulae*, II/1. *Iphigenia Taurica*, Lipsiae 1898.
- Wecklein 1904 N. W., *Euripides. Iphigenie im Taurierlande*, Munich 1904³.
- Wegner 1949 M. W., *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949.
- Wegner 1963 M. W., *Musikgeschichte in Bildern*, II/4, *Griechenland*, Leipzig 1963.
- Weil 1905 H. W., *Sept Tragédies d'Euripide*, Paris 1905³.
- West 1971 M.L. W., *Stesichorus*, «CQ» 21 (1971) 302-314.
- West 1974 M.L. W., *Studies in Greek elegy and iambus*, Berlin 1974.
- West 1979 M.L. W., *The parodos of the Agamemnon*, «CQ»

- 29 (1979) 1-6.
- West 1980 M.L. W., *Tragica IV*, «BICS» 27 (1980) 9-22.
- West 1981 Stephanie W. (testo e commento a cura di), *Omero. Odissea, I, Libri I-IV*, Milano 1981.
- West 1983 M.L. W., *The Orphic poems*, London 1983.
- West 1990 M.L. W., recensione di D.J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, 1988, «CPh» 85 (1990) 311-317.
- West 2000 M.L. W., *Music therapy in antiquity*, in Peregrine Horden (ed. by), *Music as Medicine. The History of Music Therapy Since Antiquity*, Aldershot 2000, 51-68.
- West 2003 M.L. W., *Homeric Hymns; Homeric Apocrypha; Lives of Homer*, Cambridge (Mass.) 2003.
- West, *AGM* M.L. W., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- West, *GM* M.L. W., *Greek Metre*, Oxford 1982.
- Wilamowitz 1899 U. v. W.-M., *Griechische Tragödien*, III, *Der Mütter Bittgang*, Berlin 1899².
- Wilamowitz 1903a U. v. W.-M., *Der Schluß der Phönissen des Euripides*, «Sitz. Akad. Berl.» 1903, 587-600.
- Wilamowitz 1903b U. v. W.-M., *Timotheos. Die Perser. Aus einem Papyrus von Abusir*, Leipzig 1903.
- Wilamowitz 1909a U. v. W.-M., *Euripides. Herakles*, Berlin 1909.
- Wilamowitz 1909b U. v. W.-M., *Lesefrüchte 123-144*, «Hermes» 44 (1909) 445-476.
- Wilamowitz 1913 U. v. W.-M., *Sappho und Simonides: Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin 1913.
- Wilamowitz 1921a U. v. W.-M., *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.
- Wilamowitz 1921b U. v. W.-M., *Melanippe*, «Sitz. Preuß. Akad. Wiss.» 1921, 63-80.
- Wilamowitz 1922 U. v. W.-M., *Pindaros*, Berlin 1922.
- Wilamowitz 1926 U. v. W.-M., *Euripides. Ion*, Berlin 1926.

- Wilamowitz 1935 U. v. W.-M., *Kleine Schriften*, I, *Klassische griechische Poesie*, Berlin 1935.
- Wilamowitz 1972 U. v. W.-M., *Kleine Schriften*, VI, *Philologiegeschichte, Paidagogik und Verschiedenes*, Berlin-Amsterdam 1972.
- Will 1960 E. W., *Aspects du culte et de la légende de la Grande Mère dans le monde grec*, in *Éléments orientaux dans la religion grecque*, Paris 1960, 95-111.
- Willink 1986 C.W. W., *Euripides. Orestes*, Oxford 1986.
- Willink 1990a C.W. W., *Euripides, Supplices 71-86 and the chorus of 'attendants'*, «CQ» 40 (1990) 340-348.
- Willink 1990b C.W. W., *The parodos of Euripides' Helen (164-90)*, «CQ» 40 (1990) 77-99.
- Willink 2006 C.W. W., *Euripides, Iphigenia in Tauris 392-455*, «CQ» 56/2 (2006) 404-413.
- Wilson 1999 P.J. W., *The aulos in Athens*, in S. Goldhill-R. Osborne (edited by), *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge-New York 1999, 58-95.
- Wilson 1999/2000 P.J. W., *Euripides' tragic muse*, «ICS» 24/25 (1999/2000) 427-449.
- Wilson 2002 P. W., *The musicians among the actors*, in Pat Easterling-Edith Hall (edited by), *Greek and Roman actors*, Cambridge 2002, 39-68.
- Wilson 2003 P.J. W., *The sound of conflict. Kritias and the culture of μουσική in Athens*, in Carol Dougherty-L. Kurke, *The cultures within ancient Greek culture. Contact, conflict, collaboration*, Cambridge-New York 2003, 181-206.
- Wilson 2004 P.J. W., *Athenian strings*, in Penelope Murray-P.J. Wilson, *Music and the Muses. The culture of mousike in the classical Athenian city*, Oxford-

- New York 2004, 269-306.
- Wilson-Taplin 1993 P. W.-O. T., *The "aetiology" of tragedy in the Oresteia*, «PCPhS» 39 (1993) 169-180.
- Wolf 1955 E. W., *Zur Etymologie von ῥυθμός und seiner Bedeutung in der älteren griechischen Literatur*, «WS» 68 (1955) 99-119.
- Xanthakis-Karamanos 1980 G. X.-K., *Studies in fourth century tragedy*, Athenai 1980.
- Zacher 1898 K. Z., *Beiträge zur griechischen Wortforschung, 1. Ἑλεγχος*, «Philologus» 57 (1898) 8-23.
- Zanetto 1987 G. Z., *Gli Uccelli*, Milano 1987.
- Zanetto 1996 G. Z., *Inni omerici*, Milano 1996.
- Zeitlin 1982 Froma I. Z., *Cultic models of the female. Rites of Dionysus and Demeter*, «Arethusa» 15 (1982) 129-154.
- Zeitlin 1991 Froma I. Zeitlin, *Euripides' Hekabe and the somatics of Dionysiac drama*, «Ramus» 20 (1991) 53-94.
- Zeitlin 1993 Froma L. Z., *Staging Dionysus between Thebes and Athens*, in T.H. Carpentier-C.A. Faraone, *Masks of Dionysus*, Ithaca (N.Y.) 1993, 147-182.
- Zimmermann 1985 B. Z., *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komodien, I, Parodos und Amoibaion*, Konistein 1985.
- Zimmermann 1986 B. Z., *Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment*, «MH» 43 (1986) 145-154.
- Zimmermann 1988a B. Z., *Parodia metrica nelle Rane di Aristofane*, «SIFC» 6 (1988) 35-47.
- Zimmermann 1988b B. Z., *Critica e imitazione: la nuova musica nelle commedie di Aristofane*, in B. Gentili-R. Pretagostini, *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, 199-204.

- Zimmermann 1992 B. Z., *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*,
Gottingen 1992.
- Zimmermann 1993 B. Z., *Comedy's criticism of music*, in N.W.
Slater-B. Zimmermann, *Intertextualität in der
griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart 1993,
39-50.
- Zuntz 1955 G. Z., *The political plays of Euripides*, Manchester
1955.
- Zweig 1999 Bella Z., *Euripides' Helen and female rites of
passage*, in M.W. Padilla, *Rites of passage in
ancient Greece. Literature, religion, society*,
Lewisburg (Pa.) 1999, 158-180.
- Zwicker 1927 J. Z., *Sirenen*, in *RE* IIIA/1 (1927) 288-308.

Index locorum

Aesch. Ag. 12-19	27s.	Eur. Ba. 124-129	91
Aesch. Ag. 48-59	47s.	Eur. Ba. 155-162	91s.
Aesch. Ag. 1140-1145	184	Eur. Ba. 379-385	106
Aesch. Ag. 1143	16	Eur. Ba. 410	59
Aesch. Ch. 538s.	27	Eur. Ba. 569s.	155
Aesch. fr. 57,2-5 R. ²	80	Eur. Ba. 1144-1147	107
Aesch. fr. 134 R.	189s.	Eur. Ba. 1153s.	107
Aesch. Pers. 462	132	Eur. Ba. 1160-1162	108
Aesch. Supp. 681s.	23	Eur. Ba. 1381-1387	108
[Aesch.] Pr. 43	27	Eur. Cy. 124	24
Anon. Trag. 6	120	Eur. El. 125s.	16s.
Ar. Av. 209-214	73, 185s.	Eur. El. 432-441	135s.
Ar. Av. 217	21	Eur. El. 432-486	141
Ar. Av. 665-684	4	Eur. El. 437	155
Ar. Av. 676-686	73, 186	Eur. El. 465s.	150s.
Ar. Av. 737-746	187s.	Eur. fr. 88,2 K.	59
Ar. Av. 798-800	192-194	Eur. fr. 369d K.	54
Ar. Av. 1372-1409	119, 164	Eur. fr. 467 K.	196
Ar. Nu. 964-972	3	Eur. fr. 481,17 K.	27
Ar. Nu. 1353-1372	3	Eur. fr. 481,19 K.	59
Ar. Pax 1170-1190	190-192	Eur. fr. 556 K.	73
Ar. Pol. 1340a	79	Eur. fr. 573	31
Ar. Pol. 1340b	79	Eur. fr. 931 K.	73
Ar. Pol. 1341a	79	Eur. fr. 962 K.	30
Ar. Pol. 1342a	79	Eur. fr. 964,1-6 K.	30
Ar. Pol. 1342a11	31	Eur. fr. 1065 K.	30
Ar. Ra. 93	60	Eur. fr. 1079 K.	30
Ar. Ra. 1305-1307	106	Eur. Hec. 684-687	76s.
Ar. Ra. 1309-1358	119, 163	Eur. Hec. 956-961	34-36
Ar. Thesm. 120-122	124	Eur. Hel. 164-178	56-69
Aristox. fr. 124 Wehrli	2	Eur. Hel. 165	158
Bacch. 5,17	183	Eur. Hel. 185	22s.
Cratin. fr. 72 K.-A.	53	Eur. Hel. 375-385	74
Diog. Ath. fr. 1,5 K.-Sn.	89	Eur. Hel. 1107-1112	188s.
Eur. Al. 135	27	Eur. Hel. 1107-1116	70
Eur. Al. 185	16	Eur. Hel. 1108	59
Eur. Al. 423	71	Eur. Hel. 1117	132
Eur. Al. 430s.	29	Eur. Hel. 1301-1368	83-104
Eur. Al. 444-447	45	Eur. Hel. 1305	168
Eur. Al. 445-447	24	Eur. Hel. 1308s.	168
Eur. Al. 962-972	12	Eur. Hel. 1350s.	168
Eur. Andr. 91-95	14	Eur. Hel. 1451-1455	141
Eur. Andr. 120s.	27	Eur. Hel. 1452	132
Eur. Andr. 1266-1268	135	Eur. Hel. 1478-1484	139
Eur. Ba. 59	91	Eur. Hel. 1487s.	150

Eur. <i>Hel.</i> 1503	132		
Eur. <i>Heracl.</i> 748-754	167s.	Eur. <i>IT</i> 1143-1152	151-159
Eur. <i>Heracl.</i> 778-783	167s.	Eur. <i>Med.</i> 53-58	13s.
Eur. <i>Heracl.</i> 783	130	Eur. <i>Med.</i> 190-203	26-33
Eur. <i>HF</i> 487	10	Eur. <i>Med.</i> 205-207	33s.
Eur. <i>HF</i> 487-494	197-200	Eur. <i>Med.</i> 426	71
Eur. <i>HF</i> 687-694	146	Eur. <i>Or.</i> 131-133	72
Eur. <i>HF</i> 690	154	Eur. <i>Or.</i> 1001s.	151
Eur. <i>HF</i> 786	72	Eur. <i>Ph.</i> 3	157
Eur. <i>HF</i> 1025-1027	43	Eur. <i>Ph.</i> 234s.	155
Eur. <i>HF</i> 1039-1041	48	Eur. <i>Ph.</i> 543s.	157
Eur. <i>Hipp.</i> 732-763	166	Eur. <i>Ph.</i> 791	24, 124
Eur. <i>Hyps.</i> 189-193	105	Eur. <i>Ph.</i> 807	24
Eur. <i>Hyps.</i> 194	168	Eur. <i>Ph.</i> 1028	23
Eur. <i>Hyps.</i> 194-201	104-106	Eur. <i>Ph.</i> 1489-1493	78
Eur. <i>Hyps.</i> 206-215	168	Eur. <i>Ph.</i> 1498-1501	44-46
Eur. <i>Hyps.</i> 219s.	51	Eur. <i>Ph.</i> 1515-1523	46s.
Eur. <i>Hyps.</i> 257s.	54	Eur. <i>Ph.</i> 1518	71
Eur. <i>Hyps.</i> 258	23, 50	Eur. <i>Ph.</i> 1747-1757	80-83
Eur. <i>Hyps.</i> 311-318	49-56	Eur. <i>Phaeth.</i> 63-101	167
Eur. <i>Hyps.</i> 1622	50	Eur. <i>Phaeth.</i> 80	132
Eur. <i>IA</i> 1054-1057	135	Eur. <i>Phaeth.</i> 173	151
Eur. <i>IA</i> 1055	155	Eur. <i>Supp.</i> 73	71
Eur. <i>IA</i> 1480	154	Eur. <i>Supp.</i> 75	21
Eur. <i>IA</i> 1480-1485	146	Eur. <i>Supp.</i> 79-85	14-16
Eur. <i>Ion</i> 41	157	Eur. <i>Supp.</i> 86	39
Eur. <i>Ion</i> 312	71	Eur. <i>Supp.</i> 100-103	16
Eur. <i>Ion</i> 495-498	139s.	Eur. <i>Supp.</i> 176-183	31
Eur. <i>Ion</i> 1074-1086	135s.	Eur. <i>Supp.</i> 769-775	36
Eur. <i>Ion</i> 1082-1084	124	Eur. <i>Supp.</i> 786-793	38
Eur. <i>IT</i> 130s.	122	Eur. <i>Supp.</i> 800	71
Eur. <i>IT</i> 144-147	122	Eur. <i>Supp.</i> 918-924	38s.
Eur. <i>IT</i> 146	22s.	Eur. <i>Supp.</i> 980-1033	41
Eur. <i>IT</i> 148s.	122	Eur. <i>Supp.</i> 1000-1005	77s.
Eur. <i>IT</i> 165	194	Eur. <i>Supp.</i> 1080-1091	38
Eur. <i>IT</i> 170-178	122	Eur. <i>Tr.</i> 1-3	135
Eur. <i>IT</i> 179	71	Eur. <i>Tr.</i> 105-121	17-26
Eur. <i>IT</i> 179-185	122	Eur. <i>Tr.</i> 119	23
Eur. <i>IT</i> 192-194	123	Eur. <i>Tr.</i> 121	23
Eur. <i>IT</i> 221-228	124	Eur. <i>Tr.</i> 146-149	48
Eur. <i>IT</i> 237s.	135	Eur. <i>Tr.</i> 332s.	154
Eur. <i>IT</i> 392-438	127-142	Eur. <i>Tr.</i> 384s.	17
Eur. <i>IT</i> 447-455	142	Eur. <i>Tr.</i> 511-514	41-43
Eur. <i>IT</i> 484-486	31	Eur. <i>Tr.</i> 512s.	6
Eur. <i>IT</i> 632-635	194	Eur. <i>Tr.</i> 546	130
Eur. <i>IT</i> 1089-1105	144-147	Eur. <i>Tr.</i> 604-607	40
Eur. <i>IT</i> 1091	23	Eur. <i>Tr.</i> 608s.	17
Eur. <i>IT</i> 1123-1131	147s.	[Eur.] <i>Rh.</i> 548	32
Eur. <i>IT</i> 1125-1127	138	Gorg. <i>VS</i> 82 B 11,10	30
Eur. <i>IT</i> 1132-1142	144, 148-	<i>H. Hom. Merc.</i> 418-421	101

<i>H. Hom.</i> 14,3	88	<i>Plat. Resp.</i> 399d	32
<i>H. Hom.</i> 33,13	182s.	<i>Plat. Resp.</i> 606e	31
Hdt. I 66,2	130	<i>Plat. Symp.</i> 215c	79
Hes. <i>Th.</i> 98-103	28	[Plut.] <i>Mus.</i> 1132d	22
<i>Il.</i> XXIII 10	16	[Plut.] <i>Mus.</i> 1133b	3
<i>Il.</i> XXIII 157	16	[Plut.] <i>Mus.</i> 1135c-d	120
<i>Il.</i> XXIV 717	16	[Plut.] <i>Mus.</i> 1140e	2
Leon. <i>P.Oxy.</i> 662,45 =	132	[Plut.] <i>Mus.</i> 1142c	2
<i>HE</i> 2280		<i>PMG</i> 935	92s.
Melanipp. <i>PMG</i> 758	101	<i>PMG</i> 947(b)	32
<i>Od.</i> IV 102	16	Pratin. <i>PMG</i> 708	4
<i>Od.</i> XVI 215ss.	47	Pratin. <i>PMG</i> 708	117s.
Phot. <i>Bibl.</i> 320b	120	Sapph. fr. 150 V.	41, 45
Pind. fr. 70b,8-23	89	Soph. <i>Aj.</i> 362s.	27
Pind. <i>N.</i> 4,1-8	79	Soph. <i>Ant.</i> 423-427	48
Pind. <i>P.</i> 3,77-80	89	Soph. <i>El.</i> 123	16
Pind. <i>Pae.</i> D6,16-18 R.	130	Soph. <i>OC</i> 1222	23
<i>Plat. Leg.</i> 660b	119s.	Soph. <i>Tr.</i> 103-107	48
<i>Plat. Leg.</i> 770d-701a	2	Stratt. fr. 71 K.-A.	156
<i>Plat. Leg.</i> 790c-791a	20	Telest. <i>PMG</i> 806,4	130
<i>Plat. Leg.</i> 790d	90	Tim. <i>Pers.</i> 197-201	130
<i>Plat. Leg.</i> 790e-791b	79	Tim. <i>Pers.</i> 203	2
<i>Plat. Leg.</i> 812d	3	Tim. <i>Pers.</i> 211s.	2
<i>Plat. Phaedr.</i> 265a-b	79, 102	Tim. <i>PMG</i> 796,2	2
<i>Plat. Phaedr.</i> 278b9	60		

Desidero ringraziare in particolar modo il Prof. Camillo Neri, a cui devo la mia formazione, per aver seguito con costanza e pazienza la scrittura di questo lavoro e per aver contribuito a correggerlo e ad arricchirlo con i suoi consigli; i Proff. Eric Csapo, Peter Wilson, Richard Green, Sebastiana Nervegna e Andrew Hartwig, per la calda accoglienza riservatami alla Sydney University e per i preziosi suggerimenti in merito a questo studio; il Prof. Renzo Tosi, per la sua disponibilità a discutere alcune problematiche qui affrontate. Un grazie particolare è rivolto all'amica Ourania Zachartzi, per l'importante aiuto fornitomi in materia iconografica. La mia gratitudine va poi a tutti i giovani studiosi bolognesi accanto ai quali ho trascorso questi anni di studio, in particolare Michela Curti, Marco Ercoles, Stefano Caciagli, Lorenzo Biagini, e a Tommaso Vitale, per le sue competenze informatiche. Un grazie speciale è rivolto alle carissime Elena, Maria, Valeria, Sofia, Luisa, Martina, Sara, Elettra, Madeleine, Elisa, Federica, Benedetta. Ringrazio infine la mia famiglia, che mi ha dato costante sostegno e incoraggiamento, e Vasilis, per il suo amore puro.